A fi profund înseamnă a fi dificil?

> „Iubesc actorii, le iubesc profesiunea, curajul, disprețul față de moarte. Le înțeleg zborul..."



Există, s-ar părea, o timiditate în a scrie despre Bergman, dacă numai de timiditate ar fi vorba. Am parcurs unele dintre lucrările de analiză ce i-au fost dedicate și am avut sentimentul fie că se încearcă o forțare a personalității lui spre a o face să intre în formule prestabilite, dar vai, atît de neîncăpătoare pentru el, fie — ceea ce este încă mai neplăcut — autorii se arată mai preocupați să se pună în lumină pe ei înșiși și printr-o paradă de informare care te face să suspectezi lipsa de opinie proprie. Trăim, e adevărat, într-o vreme în care informatica face acest serviciu-deserviciu de a dilata cîmpul noțional al fiecăruia fără a lăsa însă și răgazul de asimilare, de dizolvare într-o conștiință a cunoașterii. Aceasta va deveni, probabil, sursa unei noi stări de alienare a individului considerat modern.

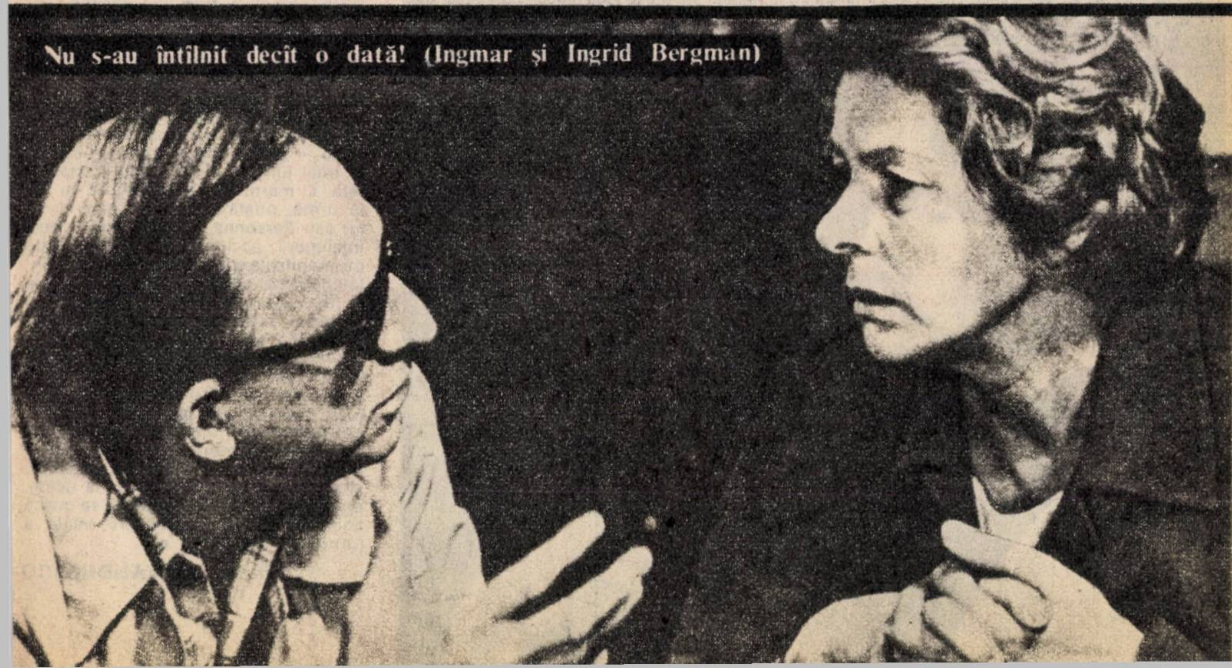
Imaginea reflectată de opinia multora dintre cei care s-au arătat preocupați de „personajul" lui Bergman este fie adulativă, dar cu argumente convenționale, fie o timidă încercare analitică inhibată de subiect.

Cum îl abordezi, cum îl tratezi pe Bergman? Este el un clasicizant? Nu aș crede, pentru că, în primul rînd nu se arată deloc preocupat de acel echilibru riguros dintre rațiune și pasiune, dintre inimă și creier, dintre destinul individual și cel general. Pe el îl preocupă nu echilibrul, ci tocmai subtilul și uneori greu vizibilul dezacord dintre aparență și faptă, dintre banalitate și ideal, dintre ceea ce crezi și ceea ce afirmi și, mai ales, îl interesează dezacordul dintre tine și tine, ecuația dintre cum te vezi și cum te arăți celorlalți. Bergman este, cred, un psiholog, dar care nu se manifestă asemenea unui specialist care ar vrea să explice niște procese biologice în toate meandrele lor, ci ca un filozof ce se ajută de observația psihologică pentru a ajunge la condiționările manifestării spiritului. Pe de altă parte poate fi integrat Ingmar Bergman în ceea ce se numește și preocupă atît de mult astăzi: post-modernism?

Post-modernismul este — în teatru — o reacție la abuzul de regie, o reacție la preponderența **prezenței** mizanscenice înaintea prezenței dramaturgice propriu-zise. Este o reacție față de tălmăcirea unilateralizantă care, nu de puține ori, cade în răstălmăcire. Ca om de teatru — să-l considerăm astfel pentru împrejurare — Bergman a demonstrat, de pildă, preluînd un Mozart — „Flautul fermecat" — amplasat pe o scenă de teatru liric, întregul spectacol fiind destinat filmului, — a demonstrat că o operă considerată de două secole ca încifrata poate și trebuie să fie descifrată, altminteri preluarea ei doar pentru formă este numai ritual, nu și comunicare.

În ce privește filmul, invocatul post-modernism s-ar erija în reacție la excesul de „valuri" care au încurajat nu atît afirmarea de personalități, ci de prozeliți, de imitatori pe cît de exuberanți, pe atît de inconsistenți, cultivînd o modalitate de expresie fără conținut expresiv (vezi în această privință „spielberg-ismul" în cinematograful de astăzi). Post-modernismul nu este o revenire la clasicism, ci o depășire a modernismului prin dizolvarea experiențelor multiplelor valuri.

Ingmar Bergman nu a favorizat imitația, (deși Woody Allen s-a simțit provocat de modul de a face film al ▶



Nu s-au întîlnit decît o dată! (Ingmar și Ingrid Bergman)



Bibi Andersen o privire care ne urmărește de la Fragii sălbatici pînă la The Touch

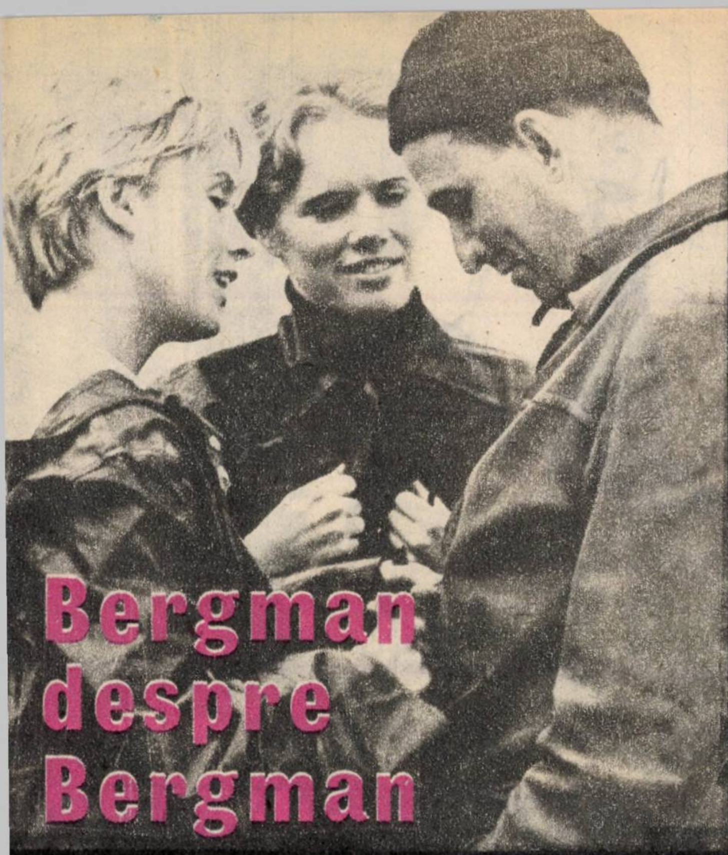
realizatorului suedez, mărturisind însă, după **Interioare** și după **Manhattan,** că-l invidiază pe Bergman, dar ca nu crede că cineva ar putea face film ca el). Bergman nu face deci școala și nu se încadrează în mișcări artistice a căror efemeritate o cunoaște.

Să fie oare — mă întreb — Ingmar Bergman un inabordabil, să fie el atît de greu de urmărit în afirmarea punctului său de vedere artistic încît ar inhiba luciditatea analitică? Aș avansa afirmația că primul aspect care s-ar impune este că Ingmar Bergman nu trebuie tratat nici ca om de teatru și nici, mai ales, ca cineast. Nu cred că este „produsul" acestor arte (cînd aliate, cînd antagonice). El este un **modelator** al lor, ba poate chiar că se folosește de ambele, așa cum la începutul carierei lui s-a folosit de literatură ca să se apropie de teatru și apoi de teatru ca să pătrundă în film și, în sfîrșit, de toate la un loc ca să se exprime pe sine, să se comunice pe sine, fără sa-și identifice publicul, fără să-l cultive printr-o formulă artistică incantatorie și protocolară. Arta este în primul și în ultimul rînd stil — spunea Malraux. Și cum prea bine se știe, stilul este omul. Iar omul numit Ingmar Bergman îmi pare că ascunde un paradox existențial: contrar artistului care trebuie să țină seama de public ca de o dimensiune a propriei sale arte și deci să fie extrovertit, Bergman este un meditativ, un solitar și un „antijoc de societate", deci un introvertit. Cum nu folosește doar creionul și hîrtia, ci este obligat să recurgă la o întreagă tehnică a teatrului și a platoului de filmare, iar ideile și meditațiile sale au nevoie de o lume actoricească să le preia și să le poarte spre un public, Bergman a ajuns să invente un mod de exprimare care transferă actul intim al meditației în moment de artă, de oficiere a gîndului, care impune o altă relație artist-spectator, bazată nu pe o comuniune scenă-ecran-spectator. Destinul spectatorului este, mai întîi, să vadă și apoi să interpreteze ceea ce a văzut, să-și traducă parabola în realitate ideatică și apoi el, spectatorul să pornească un alt joc, acela al înțelegerii lui Bergman. Happening-ul acesta bergmanian, are cert, o altă dimensiune decît obișnuita vizionare a unui film. Este o operație în doi timpi, despărțiți de un stadiu al germinației. Probabil că aceasta a îndemnat pe unii să-l declare, rapid și sigur, drept un autor dificil. O experiența nu prea greu de făcut ar oferi materializarea ipotezei pe care o făceam mai sus: compararea unui fragment de scenariu bergmanian cu filmul care s-a născut din el. Se va vedea atunci caracterul antidogmatic, funciar, al gîndirii artistice a realizatorului suedez. O simplă incursiune demonstrativă ar putea oferi, de exemplu, un fragment din filmul care s-a văzut anul acesta și la București: **După repetiție.** Bergman își desfășoară aici gîndurile pornind de la o sumară amintire, o străfulgerare, într-un moment de repaus, de relaxare, după o zi de muncă în teatru. Este o străfulgerare care devine nucleul universului afectiv bergmanian. O aducere aminte cheamă o alta, o respinge ca ea să revină într-o nouă formă și într-un alt context al fluxului afectiv. Logica realității obiective face loc reacției subiective care deschide calea unui univers captivant, universul intim, terenul de afirmare a personalității artistului, a artistului însoțit permanent de conștiința destinului său. Căci Bergman este înainte de toate, înaintea regizorului de teatru, a realizatorului de filme — este o conștiință și un senzor al unei lumi în plină mutație structurală. O mărturisire a lui făcută cu ani în urmă, odată cu prezentarea filmului său **Personna,** ar putea oferi cheia înțelegerii poziției lui Bergman față de manifestarea artistică și chiar a înțelegerii concepției sale despre artă la o răscruce a istoriei. Manifestînd un oarecare scepticism în privința ponderii pe care o mai poate avea un anumit fel de a înțelege arta într-o lume care simte o profundă nevoie să-și caute și să-și afle o altă structură, spunea „Se petrec noi mutații, noi combinații, totul pare să semene cu un șarpe mort și demultă vreme năpădit de furnici. Veninul acestuia și-a pierdut orice putere de a ucide, dar pielea lui se răsucește și se mișcă animată de inutila ardoare vitală a furnicilor dinăuntrul ei".

- **Mircea ALEXANDRESCU**

Doi mari actori, două medii de transferare a gîndirii bergmaniene: Liv Ullmann și Erland Josefson





Bergman despre Bergman

„După repetiție" este filmul confesiune al unui creator fără pereche despre arta regizorului și arta actorului

„Aș putea să trăiesc fără să fac film, dar nu fără să fac teatru", spune Ingmar Bergman, definind prin această atît de simplă confesiune stilul a două din ultimile sale filme **Sonată de toamnă** și **După repetiție.** De fapt le-am putea numi, printr-o sintagmă cinematografică cunoscută, filme-de-cameră, deși ele poartă și o puternică amprentă teatrală — nu numai prin invocarea clasicei unități de spațiu, timp și situație, — ci prin forța de sugestie care nu se bazează atît pe faptul concret ca cinematograful, căci pentru Bergman „teatral" nu înseamnă cîtuși de puțin prăfuit sau făcut, ci dimpotrivă o infinită vrăje, magie.

După repetiție se petrece chiar pe o scenă. În timpul pauzei între două repetiții, regizorul (Vogler, în interpretarea lui Erlan Josephson) singur, cu capul aplecat pe o masă, își oferă un timp de gîndire. E liniște. **„Ascultă liniștea de pe scenă"**, va spune el, tinerei actrițe (Anna Egerman interpretată de Lena Olin) venită să-i tulbure singurătatea pentru a-și căuta brățara pe care, zicea ea, **și-ar fi** pierdut-o in aceea dimineata. **Amîndoi** știu, și noi de asemenea, ca inchipuita brățară era doar un pretext. Ceea ce căuta ea era de fapt o reintîlnire — în doi — cu regizorul. Dar liniștea, liniștea populată de fantasmele regizorului s-a spulberat. Începe dialogul: **„Imaginează-ți toată această energie mentală, toată acea simțire autentică și totodată prefăcută, rîsul, și furia, și pasiunile, și nu mai știu ce. Totul se află încă aici. Totul a rămas aici, continuindu-și, in secret, viața. Cîteodată îi aud, altădată îi simt. Demoni, îngeri, stafii sau oameni obișnuiți. Preocupați de ale lor. Uneori sînt absenți, misterioși. Alteori ne vorbim, dar absolut din întîmplare..."**

Vogler o cunoștea pe Anna de cînd se născuse. Prieten și de o vîrstă cu tatăl ei, iubiseră amîndoi aceiași femeie — mama Annei — Rakel (interpretată de Ingrid Thulin), dar ea l-a preferat pe celălalt... S-au căsătorit și Rakel a părăsit scena. Totuși, înțelegem că au continuat să se iubească. **„A fost una dintre cele mai frumoase femei pe care le-am văzut vreodată. Era fermecătoare, talentată, pasionată"**. Regizorul, aflat acum la începutul amurgului vîrstei, dar la zenitul forței sale de creație retrăiește prin întîlnirea cu tînăra actriță, dragostea sa de odinioară. Filmul urmărește confruntarea sentimentală și profesională a celor trei personaje, într-o ciudată simultaneitate a trecutului cu prezentul, suprapunînd cîteodată sentimentele de atunci, peste o posibilă, deși iluzorie, dragoste pentru tînăra Anna. Regizorul se explică:

„Am să-ți spun ceva Anna; la vîrsta mea se întîmplă ca doar să-ți apleci capul și deodată pătrunzi într-o altă realitate! Morții nu mai sînt dispăruți, iar cei din viață îți par ca niște arătări! Ceea ce îți părea evident cu o clipă mai înainte, devine deodată straniu și confuz".

Pe nesimțite, dialogul celor trei: actrița-mamă (dispărută), actrița-fiică (prezentă) și regizor (cînd vorbind deschis, cînd făcîndu-și auzit doar gîndul), îți apare de-alungul aproape a două ore ca un magnetic solilocviu definind arta spectacolului, pe care cei trei au iubit-o sau o iubesc, au slujit-o sau încă o slujesc cu toată ființa lor. Artă, devenită personajul central al filmului, așa cum este de fapt și rațiunea existenței fiecăruia dintre ei. **După repetiție** este astfel filmul confesiune al unui creator fără pereche despre arta regizorului și arta actorului. În special a actriței. Știut fiind, din filmele, ca și din declarațile lui Bergman, că el s-a dedicat cu precădere universului feminin. Mulți dintre cei ce-l cunosc, ca și actrițele pe care le-a dirijat, atribuie această predilecție „naturii feminine a sensibilității sale". Regizorul a explicat însă, în repetate interviuri, că această propensiune față de universul feminin se datorează infinitei complexități a trăirilor sufletești ale femeii, univers ce-i pare mult mai bogat decît cel masculin.

După repetiție ni se conturează, deci, ca un film ghid. Dealtfel, se știe că personajul Annei Egerman i-a fost inspirat regizorului de întîlnirea sa cu Liv Ullmann, iar cel al lui Rakel, chiar de relația sa cu interpreta rolului, Ingrid Thulin. ■

Încă de la primele replici Bergman își mărturisește prin personajul regizorului, cu care firesc se identifică, pasiunea sa, încă din copilărie, pentru teatru.

Vogler: Cînd am împlinit 12 ani mi s-a permis să însoțesc muzicianul care cînta la armonică în spatele decorului. Noapte după noapte, ascuns în turnul de lumini, priveam momentul căsătoriei dintre Avocat și Fiică. Atunci, pentru prima dată, mi-am dat seama de forța magică a Actorului. Avocatul ținea în mînă o agrafă. „Priviți-o, are două brațe, dar formează o singură agrafă. Sînt două părți, dar este o singură bucată! Dacă o îndoi sînt două, fără însă a înceta să fie una singură! Dar iată, o rup. Acum sînt pur și simplu, două părți". Desigur, actorul nu avea în mînă nici o agrafă, dar eu o vedeam! Așa a început totul...

Dialogul dintre Vogler și Anna aduce dintru început, în prim planul relației regizor-actor, fragilitatea acestuia din urmă. Temătoare, nesigură în fața unui nou început, a unui nou rol, a acestui permanent examen →



Teatrul ca magie, ca infinită vrajă (Erland Josefson, Lena Olin şi Ingmar Bergman la o repetiţie în După repetiţie)

ce presupune înfruntarea şi descifrarea pînă în cele mai secrete cute a unei mereu alte fiinţe omeneşti, tînăra actriţă întreabă de ce a ales-o tocmai pe ea.

Vogler: Te-am văzut în spectacolul studenţilor, erai Agnes, în **Brand.** Erai foarte prost.

Anna: Da, era foarte prost...

Volger. Cineva poate fi atît de prost numai dacă e foarte talentat. Apoi te-am văzut într-un film. Nu era cine ştie ce rol, iar filmul era prost. Tocmai atunci, mi s-a făcut propunerea să mă întorc în vechiul meu teatru şi să pun în scenă o nouă piesă. De cum am văzut acel film am ştiut că trebuie să pun o **piesă vis** cu Anna Egerman în rolul lui Indra. Pentru mine este cea de a cincea **Piesă vis.** Poate va mai fi şi o a şasea, o a şaptea...

Această explicaţie nu face decît să sporească temerile tinerei. Ele se cer şi mai apăsat risipite.

Vogler: Vrei să te conving că eşti potrivită pentru rol? La urma urmei este obligaţia mea, este dulcele secret al relaţiei noastre: tu trebuie să te bizui pe încrederea mea în tine şi ai nevoie de o permanentă confirmare. Dacă reuşesc să fiu îndeajuns de convingător prin cuvinte, sentimente şi spirit, mă crezi în cele din urmă şi îţi cîştigi încrederea în tine însăţi. La rîndul meu mă simt stimulat de încrederea ta în mine şi în tine. Sîngele pulsează şi colorează obrajii, făcînd astfel ochii celor mediocri să strălucească.

Aşa stau lucrurile Anna Egerman. Aşa trebuie să fie...

Anna: Dacă este aşa nu înţeleg de ce eşti mereu atît de critic. Schimbi tot timpul ce fac şi îmi găseşti mereu cusururi. Cînd ajung acasă, se întîmplă să plîng de disperare. Nu sînt deloc sigură că ai încredere în mine.

Vogler: Oh, asta este, nu crezi că am încredere în tine, Anna Egerman. Este singura prostie pe care te-am auzit spunînd-o de cinci săptămîni de cînd repetăm împreună. Spui că plîngi, dar dacă îmi permiţi să-mi dau şi eu cu părerea, cred că îţi place să plîngi. Ştii că ceva se întîmplă în tine, că totul se reaşează altfel. Poate că schimbarea se petrece într-un fel care te jigneşte, dar totuşi te face şi fericită, mulţumită. Cînd nu eşti pe scenă eşti o actriţă foarte proastă. Descotoroseşte-te de actriţa din viaţa particulară! Ea nu face decît să fure puterea actriţei adevărate şi îţi blochează impulsurile de care ai atîta nevoie pe scenă.

Anna: A fost o prelegere... (...) Aşa, va să zică crezi că „joc" în viaţa de toate zilele?

Volger: Da, cîteodată sînt convins că o faci.

Anna: Oamenii sînt recunoscători dacă le arăţi faţa pe care o aşteaptă de la tine. Unii vor să le arăţi că ţi-a plăcut un cadou sau că te bucuri de o amabilitate. Alţii vor să le arăţi dragostea sau afecţiunea şi îţi întorc sentimentele. Atunci trebuie să fi după caz, înţelegătoare, amuzantă, sexy sau puţin tristă. Tu, eşti întotdeauna sincer?

Volger Eu? Eu trăiesc foarte retras

Anna: Şi la repetiţii?

Volger: La repetiţii? Atunci, nu contează ce simt eu, ci ce simţi tu şi ceilalţi actori. Eu recurg la orice mijloace ca să vă fac să „funcţionaţi". Este profesiunea mea şi de fapt singura mea mare şi reală bucurie.

Această bucurie a fost remarcată de toate marile actrţe cu care a lucrat Ingmar Bergman. Marea actriţă a scenei suedeze, Marie Jornanzon („Domnişoara Julia", în viziunea scenică a lui Bergman a piesei lui Strindberg, la Teatrul regal din Stockholm) spunea după „o repetiţie" cu Bergman: „Pe scenă, el îţi dă senzaţia că te afli pe platou. Îţi controlează fiecare detaliu al expresiei. Stă la un metru distanţă de tine, îţi vorbeşte continuu cu o voce scăzută, şi trăieşte fiecare emoţie odată cu tine, ceea ce îi dă o imensă bucurie."

Sau Maggie Smith, actriţa britanică cu care Ingmar Bergman a pus recent în scenă la Londra, **Hedda Gabler**; „Nu-ţi permite niciodată să împingi o emoţie mai departe decît crede el de cuviinţă, iar tu te simţi ca şi cum ai filma mereu în prim plan. Dealtfel Bergman nu-ţi cere niciodată să înţelegi, ci numai să simţi, numai asta îi mulţumeşte."

În **După repetiţie** a rămas imprimată ce delicată esenţa subtilă şi diabolică a acestui dialog de suflet mistuitor şi înălţător dintre regizor şi actriţele sale.

Anna: Trebuie să te întreb ceva foarte important. În scena căsătoriei cu Avocatul, îmi ceri să umblu pe scenă de colo pînă colo ca un animal închis într-o cușcă. Nu mă simt în stare să fac ceea ce-mi ceri. Mă simt ca o proastă.
Volger: Mai încearcă de cîteva ori. Dacă nu îți iese, o să căutăm altceva.
Anna: Maria a fost extrem de elogiată pentru această mișcare acum 11 ani, cînd ai pus în sena piesa cu ea. Eu nu sînt nici pe jumătate atît de bine cît era ea, și pe deasupra ea avea atunci de două ori vîrsta mea.
Volger: Ai citit cronicile?
Anna: Desigur. Ce mi se pare ciudat este că Maria, moartă, este încă o legendă. Eu trebuie abia să aflu cine sînt...
Volger: Dacă nu vrei să mergi pe scenă încoace și'n colo, ca Maria, de ce să nu faci contrariul? Stai liniștită ca și cum ai fi țintuită în scaun. Stai aproape de sobă. Te simți înfrigurată. Nu te ridica pînă ce ofițerul stării civile nu vine să te elibereze din acea pușcărie a ta. Apoi te ridici ca și cum ai fi fost paralizată. Efectul o să fie extrem de percutant, iar Maria o să se răsucească în mormînt...
Anna: Așa, stau nemișcată, lîngă sobă, mi-e frig. Dar pot să întind mîinile către el, cînd spun?: „Iubitule! Simt că mă înăbuș în aerul ăsta, în camera asta cu vederea spre curtea din dos, cu sugarul plîngînd neîncetat fără să doarmă, cu oamenii aceia de afară văicărindu-se, certîndu-se, înjurînd. Simt că o să mor închisă aici".
Apoi el se apropie de mine, mă cuprinde cu brațele, îngenunchează lîngă scaun și spune: „Sărmană floricică!". Da, cred că așa merge mai bine, nemișcarea o să mă ajute mult.
Acum cîteva zile mi-ai spus că Fiica trebuie să se simtă în scena asta ca și cum ar cîntări cîteva sute de kilograme. Dar eu nu pot să simt această enormă greutate în trup.
Vogler: Greutatea o simți în coapse și în umeri.
Anna: Da, ușor de zis...
Volger: Sigur, cînd clocotești de viață nu este atît de ușor. Ți-e greu să stai chiar și nemișcată în scena despărțirii. Dar trebuie să stai nemișcată. Bucură-te că stai în picioare, împietrită. ȘI trebuie să stai cu tot trupul, nu numai cu picioarele.
Anna: Dar cum poți fi atît de sigur că asta e ceea ce trebuie? Doar nu ai fost niciodată actor?
Volger: Știu ce simt.
Anna: Și nu te temi niciodată că ai putea greși?
Vogler: Nici cînd eram mai tînăr și aș fi avut motive să mă tem, nu mi-a trecut niciodată prin cap așa ceva.
Anna: Multe cariere regizorale s-au clădit pe distrugerea actorilor. Ți-ai dat vreodată osteneala sa-ți numeri victimele?
Vogler: În viață sau, mai bine zis, în realitate, cred că mulți oameni au suferit din pricina comportării mele dure, cum și eu am fost lovit de ei.
Anna: Dar în teatru?
Volger: Nu. În teatru nu. Am să-ți spun un adevăr definitiv pentru mine: iubesc actorii. Îi iubesc pentru ceea ce sînt ei. Le iubesc profesiunea, le iubesc curajul sau, dacă vrei să o spun altfel, le iubesc disprețul lor față de moarte sau cum vrei să-i zici. Le înțeleg zborul, pornirile, ca și sinceritatea lor aspră și întunecată. Iubesc



Ingrid Thulin, o altă „creație" bergmaniană, într-o scenă din Amurgul zeilor de Luchino Visconti (cu Dirk Bogarde).



Un trio intrat ireversibil în istoria cinematografului: Bibi Anderson, Liv Ullmann și Pygmalionul lor Ingmar Bergman

sinceritatea asta a lor chiar și atunci cînd încearcă să mă manipuleze, le invidiez credulitatea și viclenia. Iubesc actorii. Și de aceea nu le pot face niciodată vreun rău.

Anna: Spui că iubești actorii. Dar nu ești niciodată dezamăgit?

Vogler: Nu (...) Bătrînul meu profesor îmi spunea că un regizor trebuie să învețe să asculte și să tacă. Actorii sînt creatori, numai că ei nu vorbesc prea mult. Trebuie să știi să-i asculți, să ai răbdare, să aștepți.

Anna: Mie mi-ai vorbit foarte mult, mi-ai spus foarte multe.

Vogler: Tu ești la început, și asta e altceva. Ție trebuie să-ți stropesc grădina. Trebuie să te ajut puțin. Ai nevoie de asta. Dar răsplata e fără seamăn.

Dialogul lor continuă, într-o ciudată intimitate dînd glas, pasiunei comune pentru scenă, replicile ajungînd parcă să materializeze însăși esența teatrului, semnificația lui pentru ce-i ce-l slujesc.

Vogler: Da, într-adevăr, tatăl tău și cu mine eram de o vîrstă. Și acum tu și cu mine ne aflăm împreună pe aceeași scenă.

Anna: Și privim spre hăul întunecat al sălii.

Vogler: Praful ne cade în cap...

Anna:... dedesubt este abisul mecanismelor care pun în mișcare scena, o pot ridica, coborî sau pot deschide trapa...

Vogler: Da, și noi stăm într-o stare de concentrare liniștită.

Uite, fotoliul de acolo a fost și în „Tatăl"; canapeaua în „Hedda Gabler", masa în „Tartuffe„; scaunele în ultima „Piesă vis." Cel mai mult îmi plac paravanele. Ele îmi amintesc de copilărie. Aveam o cutie mare de lemn cu cuburi dintre cele mai simple. Erau pentru mine tot ce-mi puteam dori. Și acum tot ce am nevoie este un scaun, o masă, un paravan, scena, reflectoarele, actorii în hainele lor de fiecare zi. Mișcare, voci, expresii, nemișcare: Magie. Totul poate fi reprezentat, nimic nu este.

Iubesc aceste teatre vechi. Sînt ca niște viori, de o sensibilitate infinită, rafinate, imaginative. Oare și ele ne vrăjesc. Cuvîntul, actorul, spectatorul. E tot ce avem nevoie ca miracolul să se producă. Asta-i convingerea mea cea mai intimă, dar pe care nu o urmez niciodată. Sînt mult prea legat de acest instrument prăfuit, murdar, decrepit. Așa este acum și așa a fost întotdeauna.

Anna: Spuneai odată că actoria e o chestiune de etică.

Vogler: Ți se pare îngrozitor? Bătrînul meu profesor împărțea actorii în două categorii: cei care se văd și cei care nu se văd.

Anna: Îmi pare nedrept.

Vogler: Nu e nedrept, dar nici echitabil. Să luăm un exemplu: nu-l reții pe Smith orice ar face el, în schimb, nu-ți poți lua ochii de la Jones, chiar dacă este în fundul scenei și nici măcar nu ridică un deget.

Pentru încheiere am ales din scenariu o replică cu valoare de monolog, o replică prin care regizorul își face autoporterul. De fapt portretul întregii sale opere, dar și al nesfîrșitei sale însingurări, sugerînd sublimul actului de creație, dar comunicîndu-ne și spaima de a ne putea afla deodată în fața chipului, adevărat — și ascuns — al lui Dorian Gray.

Vogler: Urăsc zgomotul, agresivitatea, izbucnirile emoționale. Menirea mea e să le stăpînesc, să am grijă, să produc, să organizez totul. Eu nu iau parte la dramă. Eu îi dau ființă. Urăsc tot ce e spontan, pripit și nedefinit. Nu dau curs propriilor complicații, decît dacă ele îmi oferă cifrul spre a descoperi secretul textului sau dacă dau un impuls creativității actorilor. Repetițiile sînt organizate ca un teatru operațional. Pentru mine preponderente sînt autodisciplina, claritatea, lumina și liniștea. Doar atunci ne putem însuși imensitatea, dificultățile, întunericul. Numai atunci putem dezlega șaradele și învăța mecanismele repetiției. Eu controlez texte și ore de lucru. Sînt aici ca munca voastră să nu fie zadarnică. Nu lucrez pentru mine, — eu observ, înregistrez, controlez. Nu sînt impulsiv, spontan, nici protestatar. Par a fi. Dar dacă, mi-aș scoate masca doar o clipă și v-aș spune ce simt și ce gîndesc cred că v-ați năpusti cu toții furioși asupra mea ca să mă faceți bucăți și să mă aruncați pe fereastră...

Adina DARIAN

Ar fi putut fi o capodoperă!

Eisenstein a înfruntat obtuzitatea boss-ilor de la Paramount care cunoşteau „Tragedia americană" doar „din auzite"

„...Revoluţionar, tînăr, aproape de 29 de ani şi frumos!..." — aşa îl descrie Theodor Dreiser pe autorul **Crucişătorului Potiomkin** în jurnalul călătoriei sale prin U.R.S.S. Aşezat pe singurul scaun care mobila chilia cineastului din suburbia Cistîie Prudi, a comparat-o, involuntar, cu opulentele reşedinţe ale unor regizori americani incontestabil mai puţin dotaţi decît Eisenstein. Doi ani mai tîrziu, în trecere prin New York, spre Hollywood, unde compania „Paramount" îi oferise un contract, cineastul sovietic îi răspunsese, şi el, cu o vizită, şi afinităţile celor doi oameni de artă păreau să prevestească o statornică prietenie. E de mirare că atunci cînd Jesse Lasky, patronul lui „Paramount" i-a propus angajatului său **Tragedia americană** ale căror drepturi de ecranizare studioul le achiziţionase de cîţiva ani Eisenstein a primit cu entuziasm?...

„Revoluţionar, tînăr, aproape de 29 de ani şi frumos", aşa îl caracteriza Theodore Dreiser pe Eisenstein abia sosit la New York



Un roman „subversiv"

Cineastul o pornise, împreună cu nedespărţiţii săi colaboratori Aleksandrov şi Tisse, în pelerinajul său prin lume, încă din august 1929. Scopul voiajului era cunoaşterea directă a tehnicii filmului sonor şi a posibilităţilor sale. Lasky îl întîlnise la Paris şi, după tratative îndelungate, îi oferise un contract pe şase luni, în care cineastul n-ar fi avut altceva de făcut decît să-şi pregătească un film la alegerea sa. **Tragedia americană** îi părea o ofertă pasionantă, atît prin subiect cît, mai ales, prin implicaţii sociale şi estetice. În primul rînd, era inspirat de un caz real, cu totul semnificativ pentru modul de a gîndi al artistului american: pentru a putea contracta un mariaj de interes cu fiica patronului său, un tînăr funcţionar îşi înlăturase, fizic, iubita, o tînără muncitoare pe care o lăsase gravidă.

În viziunea lui Dreiser, Clyde Griffith, eroul romanului, trebuie să aleagă între a renunţa, odată pentru totdeauna, la unica sa şansă de a-şi schimba statutul social şi „lichidarea" fetei pe care o iubeşte. Învinge ambiţia parvenitismului! E adevărat, învinge după o îndelungată luptă interioară purtată, nu atît cu principiile vreunei morale, cît cu propria-i slăbiciune de caracter. Clyde plănuieşte să-şi disimuleze asasinatul sub aparenţa unui accident. Îi propune, ca şi eroul **Aurorei** lui Murnau, o inocentă excursie pe lac, dar în ultima clipă, în barcă, are o ezitare. Eroul lui Dreiser întinde braţul spre a-şi salva iubita, dar fata i-l refuză, înspăimîntată, şi se îneacă. Dreiser şi-a dedicat întreg al doilea volum al romanului anchetei şi dezbaterii procesului. De dragul onoarei familiei, un unchi avut care, pînă atunci, nu-i dăduse nici un ajutor nepotului, angajează o întreagă echipă de avocaţi. Deşi convinsă de certitudinea asasinatului, apărarea va „inventa", fără să creadă cîtuşi de puţin în ea, o teză a reînvierii subite a conştiinţei acuzatului, adică tocmai ceea ce i se întîmplase de fapt. Cît despre acuzare, procurorul era interesat, ca om politic, să-şi creeze popularitate în rîndul fermierilor, în vederea confruntării electorale care se apropia, şi cum Roberta era fiica unuia dintre aceştia, cazul Clyde nu mai constituia, pentru el, decît un mijloc politic. De justiţie, de fapt, nu se mai interesa nimeni...

Toate aceste teme, neobişnuite „produselor" fabricate la Hollywood, preexistau, de la început, în originalul literar, dar Ivor Montagu, participant direct la elaborarea scenariului, emite, în memoriile sale, presupunerea că şefii „Paramount"-ului nici măcar nu citiseră cartea. Auziseră de ea

→

știau că o adaptare teatrală mediocră repurtase succes de casă pe Broadway și investiseră sume importante în drepturile de ecranizare. Asta era principalul!

Însă, în timp ce versiunea scenică a romanului lui Dreiser fusese concentrată asupra epicei superficiale a textului, asupra aventurii lui Clyde, Eisenstein nu putea accepta o asemenea soluție deși intuia că materialul cărții, îndeosebi implicațiile sale, conțineau, în germene, o inevitabilă ciocnire cu punctul de vedere al patronilor studioului. Vibrînd sub impulsul acestei opere literare de o zdrobitoare veridicitate în sintetizarea moralei americane, cineastul se aruncase, înfrigurat, în torentul unei adevărate tragedii.

Vinovat sau nevinovat?

Decupajul a fost predat conducerii de la „Paramount" într-un termen record! Cîteva zile mai tîrziu, Eisenstein a fost invitat la o confruntare cu comitetul executiv. Scenariul era magistral! — a declarat, solemn dar cu o morgă ciudat de gravă, B. P. Schulberg. Filmările ar fi trebuit începute fără cea mai mică întîrziere. Ambianțele urmau să fie prospectate chiar pe locurile crimei autentice, va fi cu atît mai senzațional și util publicității filmului. Mai rămînea, totuși, un amănunt de lămurit:



Eisenstein și Bunuel, două lumi, un singur univers: arta

— În versiunea dvs, nu e destul de clar: Clyde Griffith este sau nu este vinovat?

O întrebare atît de francă, merita un răspuns pe măsură:

— Nevinovat! — a izbucnit Eisenstein de parcă ar fi fost juratul, din atîtea filme americane, invitat să răspundă întrebării cheie a judecătorului: „Guilty or not guilty?". Și a răspuns punînd în cuvintele englezești, întreaga sa convingere de artist:

— Not guilty! Nevinovat!

— În cazul acesta — a replicat Schulberg, președintele comitetului — scenariul dv, ca și filmul pe care l-ați turna după el, n-ar reprezenta decît o sfidare aruncată societății noastre...

Schulberg avea, într-un fel, dreptate, dar romanul lui Dreiser nu era nici el altceva decît „o sfidare la adresa societății" și tocmai această încărcătură de subversiune dădea valoare și propulsa forța epică a textului. Degeaba s-a referit Eisenstein la obligația fidelității în raport cu originalul literar. I s-a răspuns cu toată franchețea:

— Așteptam din partea dumneavoastră o poveste polițistă sau — cel mult — una despre amorul vinovat dintre un bărbat și o fată...

Și manuscrisul „magistralului" scenariu i-a fost înapoiat, cu răceală, să mai reflecteze în ce măsură poate autorul său să răspundă cerințelor studioului, să modifice ceea ce era de modificat. I se vorbea amical, dar i se dădea a înțelege că este singura sa șansă de a face film la Hollywood...

Este, poate, locul să amintim că, în relațiile sale cu producătorii, Eisenstein nu era chiar fără experiență. În cei șase ani, de cînd activa ca realizator de filme, fusese confruntat, nu o singură dată, cu obtuzitatea vreunui individ sau a unui organism de care depinsese integritatea peliculei în lucru și dovedise, mereu, talentul, de a evita, elastic, antagonisme insolubile. America îi punea acum, pentru întîia oară pistolul la tîmplă!

Atît de mult dorea, însă, să-și vadă filmul realizat, atît de viu îi trăiau imaginile pe ecranul minții, încît poate că, o clipă, nutrise tentația de a ceda. Numai că **nu era capabil, nu știa** cum să facă „o simplă poveste polițistă" sau basmul moralizator pe care-l aștepta studioul, despre băiatul rău care iubea o fată slabă. Colaboratorul său, Ivor Montagu, istorisea mai tîrziu:

„Am discutat situația pînă tîrziu, noaptea. Nu mai încăpea îndoială: era eșecul! N-aveau să ne dea niciodată voie să facem **Tragedia americană**. Unui străin, mai ales unui rus, nu-i putea fi îngăduit să facă un asemenea film... Dar ce mai era de făcut acum? S-o lăsăm baltă sau să ne războim cu destinul? (...) Concluzia noastră a fost să nu ne lăsăm, să continuăm să facem ceea ce ni se cerus... Deși, acceptînd situația lucid, ne așteptam să nu fim înțeleși. Și cînd, în cele din urmă, lovitura s-a declanșat, ea ne-a apărut, retrospectiv, de neevitat!"

„Ațîțătorul roșu pleacă spre vest!"

Lovitura a venit la 23 octombrie 1930...

Cu 18 zile înainte, pe 5 octombrie, Eisenstein înaintase conducerii studioului ultima versiune a scenariului, însoțind-o cu următoarea notă redactată în stilul său involuntar polemic:

„Iată deci, domnilor, miracolul împlinit: **Tragedia americană** în numai 14 bobine! Ne gîndim, totuși, că în faza finală, versiunea ar putea număra fie și numai 12. Ne rezervăm, doar, dreptul de a efectua aceste ultime modificări după ce vom beneficia de observațiile magnaților de pe coasta de vest și de est, ale lui Theodor Dreiser și ale organizației Hays (cunoscută instituție de cenzură a industriei cinematografice americane n.a.). Am onoarea, domnilor, să supun discriminatelor dvs. sentimente alese, acest manuscris terminat și... honni soit qui mal y pense!..."

Ca un matador flutura, în fața patronilor înfuriați ai „Paramount"-ului, pînza roșie. În orice caz, în scrisoarea pe care i-o adresa mamei sale, pe cînd se afla în drum spre New York, părea — sau se prefăcea — încă optimist:

„Dacă totul va decurge bine, voi prospecta locurile adevăratei tragedii. Ți-am mai spus că povestea s-a petrecut în realitate. Scenariul pare să-mi fi ieșit excelent, aceasta este — cel puțin — părerea generală. Aici se ridică unele întrebări, mai ales pe tema „propagandei", cînd numele meu este evocat în fața Comitetului „Pește".

Cine era acest — să-i spunem, cum se cuvine, în engleză — „Fish Committee"? Onorabila comisie purta numele congressmanului Hamilton Fish, un fel de precursor al senatorului Mac Carthy, cel însărcinat în anii „războiului rece" cu cercetarea „activităților anti-americane". „Fish Committee for Investigation of Comunist Activities", se întrunise în 8 octombrie, la Los Angeles, cu scopul declarat de a cerceta „mașinațiile agenților sovietici de la Hollywood". Pe 12 octombrie, adică chiar în ajunul pornirii lui Eisenstein spre New York, ziaristul Conrad Seiler publica o dare de seamă a dezbaterilor aestеia sub titlul: **Ațîțătorul roșu pleacă spre vest!**

Din relatare, reieșea că Fred Beetson, secretarul Asociației producătorilor din Hollywood (M.P.P.A.) fusese convocat de „Comitetul Fish" și chestionat dacă e la curent cu faptul că regizorul rus Eisenstein urma să facă un film la Hollywood. Desigur! Mr. Beetson era la curent cu ceea ce știa întreaga Americă: că Eisenstein urma să realizeze un film pentru „Paramount."

— Ce film?...

Auzise că **Tragedia americană...**

— Ce... tragedie?

— ...americană!... Un roman...

În acest loc, președintele a intervenit pentru a preciza că el, Fish, n-a auzit vreodată de un asemenea roman și n-are de unde ști dacă textul nu e cumva contaminat, și el, de propagandă comunistă. Crede dl. Beetson că Eisenstein ar putea face propaganda în acest film?

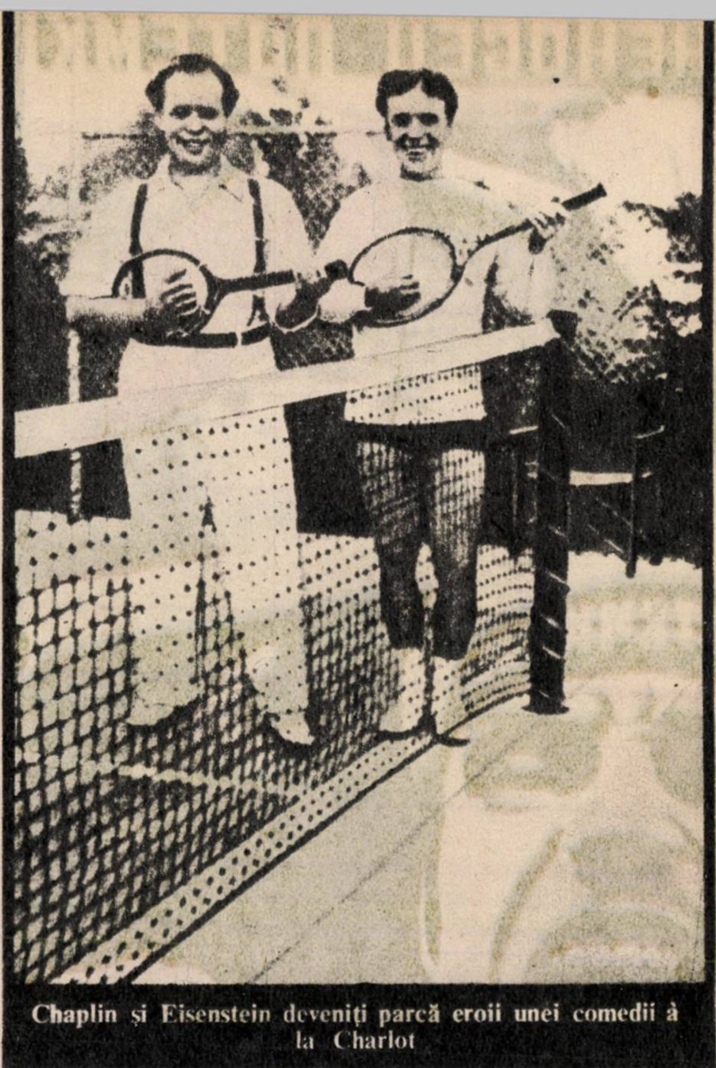
— Hmmm!... N-ar crede asta
— Dar ar putea Beetson să identifice propaganda comunistă într-un asemenea film?
Răspunsurile secretarului M.P.P.A. la această întrebare erau din ce în ce mai ambigue. Omul era vizibil intimidat, dar a asigurat „Comitetul Fish" că lui Eisenstein nu i se va permite să facă propagandă comunistă în America. Şi cu asta Comitetul „Peşte" fusese satisfăcut. Obţinuse răspunsul pe care-l aştepta...
Exact două săptămîni mai tîrziu, la 23 octombrie 1930, un comunicat de presă anunţa, fără alte comentarii, că

Istoria filmului numără poate o capodoperă în minus

acordul dintre „Paramount Public Corporation" şi Serghei M. Eisenstein îşi înceta valabilitatea printr-un consens mutual...

Un articol recviem...

Cît de „mutual" era consensul ne putem uşor închipui. E tot atît de adevărat însă că, în ecranizarea lui Eisenstein, versiunea vizualizată a **Tragediei americane** ar fi scos în evidenţă caracterul latent, de subversiune, al capodoperei lui Theodor Dreiser. Din moment ce Clyde era **„not Guilty"**, atunci ideea de bază a filmului nu putea fi alta decît că vina aparţinea modului de viaţă american, proceselor prin care perverteşte el sufletele, conştiinţele.
Pornind tocmai de la slujirea tezei nevinovăţiei lui Clyde, regizorul îşi concepuse filmul cu mijloace de expresie de o noutate fără precedent. Ştim asta — pentru că, neputînd să-şi vadă turnat filmul rămas nerealizat, neavînd nici posibilitatea materială să-l facă artistul a recurs, cîţiva ani mai tîrziu, la disperatul gest de **a-l descrie**, revanşă postumă a unui elan artistic eşuat.
Descrierea pornea de la decorul New York-ului, de la lumea, aparent atît de solidă, a „building-urilor" din Manhattan, cartierul în care se produsese crima adevăratului Clyde. Dar tocmai crima desvăluie cît e de fragilă şi fără acoperire era această zdrobitoare masivitate. Vulnerabilitatea lumii Manhattan-ului rezidă în amoralitatea sa: de-aici şi forţa cu care trebuia scoasă în evidenţă inocenţa paradoxală a acuzatului. În viziunea lui Eisenstein faptele trebuiau să se petreacă astfel: îngrozită fiindcă-i realizase intenţia iniţială, fata dezechilibra barca tocmai în momentul în care tînărul se apleca s-o îmbrăţişeze, într-un impuls de autentică iubire şi duioşie. Încercînd să-şi menţină echilibrul, el o lovea cu aparatul de fotografiat printr-o mişcare stîngace şi barca se răsturna. Ochiul obiectivului trebuia să-l urmărească luptînd cu valurile, înotînd spre fată care, respingîndu-l înspăimîntată dispărea înghiţită de apă...



Chaplin şi Eisenstein deveniţi parcă eroii unei comedii à la Charlot

Pentru a vizualiza o secvenţă atît de complex psihologică, erau necesare cu totul alte mijloace decît cele tradiţionale. Sprîncene încreţite, ochi holbaţi, gîfîieli, palme crispate — întreg arsenalul convenţional al cinematografiei aparenţelor n-ar fi putut exprima un conflict atît de nuanţat ca cel al sentimentelor lui Clyde, în evoluţia sa de cîteva clipe de la decizia asasinatului la impulsul de a o linişti şi ocroti. Singura metodă care ar fi putut-o face era una încă neîncercată în cinematografie: monologul interior. După părerea lui Eisenstein, în literatură ea abia se profila, cu excepţia lui James Joyce care o adusese la perfecţiune. Mare admirator al acestuia, regizorul nutrea totuşi convingerea că o asemenea metodă îşi putea găsi numai în cinematograf expresia totală. Fiindcă — scria el: „...numai filmul este în stare să redea toate fazele şi particularităţile desfăşurării gîndirii..." Asta şi încercase să exprime în scenariul **Tragediei americane,** acesta era scopul către care tindea din punct de vedere estetic.
„Ce secvenţe superbe în acel decupaj!" — încă mai gemea Eisenstein un deceniu mai tîrziu, referindu-se la scenariul **Tragediei americane.** „Ca şi gîndirea, filmul folosea cîteodată imagini" vizuale". Cu sunet. Sincronizate sau asincrone. Apoi ca nişte zgomote. Informe. Sau în imagini sonore. Cu sunete obiectiv figurative. Apoi, brusc, în cuvinte precis formulate de intelect, la fel de „intelectuale" şi fără pasiune ca şi cuvintele recitate. Cu ecranul în întregime negru, torent vizual fără imagini. Apoi în fraze pătimaşe şi frînte. Numai substantive sau numai verbe. Apoi interjecţii. Cu zig-zag-ul formelor fără intenţie, învălmăşindu-se sincronizat cu ele. Apoi o fugă de imagini desfăşurate într-o desăvîrşită tăcere. Amestecate apoi într-o polifonie sonoră. Apoi într-o polifonie vizuală. Apoi amîndouă în acelaşi timp! Interpolate întîi cursului exterior al acţiunii, mai tîrziu, elementelor acţiunii exterioare, interpolîndu-se monologului interior...".
Cînd parcurgi astăzi aceste rînduri, ai sentimentul că urmăreşti imagini din filmul lui Alain Resnais **Anul trecut la Marienbad.** Care avea să fie realizat abia treizeci de ani mai tîrziu!
„Ce pasionant! — scrie Eisenstein



„Eu nu fac un cinema al ochiului ci un cinema al pumnului" spunea autorul *Crucișătorului Potemkin*

și parcă îi și auzi suspinul. Ce cîmp deschis meditației, invenției creatoare. Și cît de evident apărea adevărul că materialul real al filmului sonor nu dialogul e, ci în mod natural, monologul..." Și din nou... și din nou refrenul amar al lucrului ireversibil pierdut:

„Cît de pasionant, ce superbe secvențe cuprindea decupajul!"

Întreg acest articol-recviem răsună ca un bocet, ca un neputincios hohot de plîns al artistului fermecat de strălucirea filmului său fără a-i putea face și pe ceilalți s-o vadă, care nu-și poate exterioriza imaginea ce crește în el, sfîșiindu-l.

Scriitorul intervine

Din punctul lor de vedere magnații „Paramount"-ului aveau dreptate: un film cu o asemenea temă și cu un asemenea mod de expresie nu-și avea locul în Hollywood-ul rutinier de la începutul erei sunetului.

Pentru a-și realiza proiectul de care era legat nu sentimental, ci financiar, studioul l-a solicitat pe Josef von Sternberg, care a readus **Tragedia americană** la un conflict polițist rezonabil, lipsit de implicații incomode. În 1932, pe cînd se afla în Mexic, Eisenstein primea următoarele rînduri din partea lui Theodor Dreiser:

„Nu-ți poți închipui cît m-a întristat refuzul celor de la „Paramount" care nu te-au lăsat să-ți realizezi filmul. Sînt convins că nimeni n-ar putea să-l facă mai bine decît dumneata, și punctul lor de vedere, mercantil, de un practicism atît de obtuz, care i-a făcut să arunce la coș un proiect atît de original, m-a scos din fire.

După cum știi am făcut tot ce am putut ca să împiedic realizarea filmului în actuala formulă".

Într-adevăr, ieșind din cuibul său new-yorkez, Dreiser și-a fluturat coama-i leonină prin sălile tribunalelor. În memoriile sale, von Sternberg evocă astfel momentul:

„Coborîse din avion la Hollywood ca un vultur. Întîlnindu-l, i-am cerut să-mi explice de ce se opunea. El a scos imediat din buzunar o copie a scenariului pe care-l redactasem cu colaborarea lui Samuel Hoffenstein și cu un deget acuzator îmi arătă un paragraf: „Asta nu-i în spiritul cărții!" I-am așezat numaidecît, sub ochi, pasajul din carte corespunzător manuscrisului..." Fără să vrea, meșteșugarul de filme își denunță îngustimea de vederi. El se lasă ghidat de „pasajele" cărții, nu de spiritul ei. Iată și de ce filmul său ilustrativ a trecut neobservat de public, fără să lase vreo urmă în memoria istoriei cinematografului. Iar zece ani mai tîrziu, cînd George Stevens realiza un **remake** intitulat **Un loc sub soare**, — mare succes al lui Liz Taylor — studioul avea grijă să precizeze, din capul locului, adică din generic, că filmul reprezintă o adaptare **a piesei** inspirate de romanul lui Theodor Dreiser. Asta ca să-și poată permite toate libertățile în raport cu spiritul atît de „periculos" al cărții.

Iar Eisenstein? Eisenstein trebuia să se resemneze, așa cum au făcut-o mereu și pretutindeni marii creatori ai cinematografului în războiul lor cu producătorii obtuzi și venali. Așa se face că opera care vibrase în el „pasionant", în „secvențe superbe", a dispărut în neființă odată cu el, neștiută, lăsînd istoriei cinematografului numai amintirea unei capodopere care... era să fie!

T. CARANFIL

Marele maestru al filmului mut a păstrat și în filmul vorbit forța de expresie a imaginii: *Ivan cel Groaznic*



retrospectivă lucidă

„Justițiarii vestului" — sînt printre eroii populari ai filmului

Viața zbuciumată, întîmplările nefericite și răzbunarea Seriei B

O istorie care începe nu de la prima, ci de la a doua literă a alfabetului

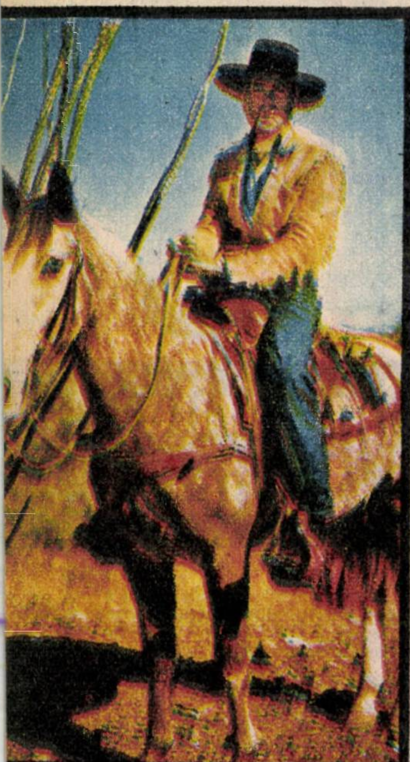
De la faimosul „Salon Indian" al cafenelei pariziene de pe Boulevard des Capucines, unde abia aveau loc cîteva rînduri de scaune, la barăcile de circ, care erau ceva mai încăpătoare. apoi la primele săli, deloc arătoase. special destinate proiecțiilor cinematografice și botezate în glumă *„nickel-odeons"*, pentru că intrarea era doar cinci cenți (un „nickel"), și pînă la „palace"-urile de un lux orbitor, unde cu cinci cenți nu puteai cumpăra nici măcar un program — este un drum lung și întortochiat, despre „habitatul" unde s-a născut și treptat a prins să meargă copăcel pe picioare „homo cinematograficus", putîndu-se scrie cu folos un întreg studiu. Și, pe măsură ce se făcea mai măricel, căpăta un apetit tot mai vorace, pe care nu-l puteau potoli nici „pilulele" lui Edison sau ale fraților Lumière, nici „tabletele" ceva mai consistente ale lui Meliès, nici filmele de două bobine (*„two-reelers"*) ale lui Mack Sennet, nici chiar lung metrajele (*„long features"*), care aveau să impună ca durată standard de proiecție circa o oră și jumătate. Și atunci a apărut ideea salvatoare: programul dublu (*„double feature"*). Dacă orice bal care se respectă avea, nu-i așa, „două muzici, două", de ce să nu aibă și sălile de cinematograf, care în scurtă vreme au ajuns locurile de amuzament popular cele mai căutate, „două filme, două"?

O progenitură a anilor „marii crize"

Cele „două filme, două" erau amebele lung metraje și programul dublu era astfel alcătuit încît un film cu capete de afiș răsunătoare (distribuție, regie ș.a.) să fie cuplat cu unul pe al cărui generic figurau nume mai modeste. Procedeul a cunoscut cu deosebire o răspîndire rapidă în America anilor marii crize (1929—1933). Pe de o parte cinematograful era forma cea mai ieftină și mai accesibilă de distracție, dar și de distragere de la realitățile apăsătoare ale vieții cotidiene, creînd posibilitatea unei evaziuni temporare într-o lume unde nu erau nici crahuri financiare, nici fabrici cu porțile închise, nici cozi de șomeri în fața „supelor populare"; pe de altă parte, oricît de redus ar fi fost. prețul unui bilet de intrare reprezenta, totuși, în acele condiții de restriște, un sacrificiu pentru spectatorul de rînd și acesta pretindea să i se ofere mai mult pentru suma plătită. Și „uzina de vise" a trebuit să țină seama de ceea ce revendica publicul, avînd tot interesul ca sălile să fie cît mai pline. Mai ales pentru că — se cuvine neapărat reamintit — pe acea vreme marile studiouri americane, așa numitele „majors" **(Metro Goldwyn Mayer, 20th Century Fox, Warner, R.K.O., Paramount)** controlau și vaste rețele de săli de cinematograf (de altfel, nu puține din marile figuri ale Hollywoodului, cum ar fi Fox, Zukor, frații Warner și-au început cariera ca proprietari de „nickel odeons"). Or, în împrejurările cererii mereu sporite a publicului,

aceste studiouri, pe lîngă filmele de *categorie* (sau serie) **A,** avînd ca vedete pe Clark Gable, Spencer Tracy ori Greta Garbo și realizate de regizorii cei mai de vază, au trecut la turnarea pe scară largă a unor filme de *categorie* (sau serie) **B,** cu staruri de mîna a doua și în regia unor cineaști de plan secund. Iar programul dublu al sălilor pe care le controlau era astfel întocmit încît un film de seria A, căruia i se mai spunea și filmul principal *(„main feature")* să fie însoțit de un film de serie B *(„second feature")*.

Fără îndoială, existau și studiouri de mai mică importanță, așa numitele *„minor majors"* (?!), cum era cazul cu **Universal** și **Columbia,** ca să nu mai vorbim de înjghebările mai obscure



Cine nu și-a încercat puterile în rolul de cow boy? (Gary Cooper)

(**Republic,** de pildă), care, nedispunînd de mijloacele marilor studiouri, se mulțumeau cu turnarea unor pelicule mai puțin pretențioase, ce nu se deosebeau cu nimic de cele de serie B și erau numite, mai pudic, *„co-feature"*, fiind destinate fie să completeze programele duble ale sălilor controlate de „majors", fie să ruleze de sine stătător în acele săli rămase în afara controlului acestora.

Între timp, moda programelor duble, care a fost adoptată în multe alte țări, menținîndu-se ani îndelungați și după dispariția împrejurărilor concrete ce i-au dat naștere, a devenit, desigur, caducă din diverse motive. Mai întîi, pentru că marile studiouri (cele cărora li se datorează discriminarea... alfabetică) și-au pierdut brusc interesul, cum se va vedea mai departe, de a realiza filme de seria B, lăsîndu-le, astfel, exclusiv pe seama rivalilor lor mai mici. În al doilea rînd, pentru că bugetul de timp al omului modern nu-i îngăduie să-și petreacă trei-patru ore la „două filme plus completare" (așa cum era cazul și la cinematografele noastre de cartier din perioada interbelică), mai ales cînd televizorul sau, azi, videocasetofonul îi pot oferi posibilitatea unei vizionări mult mai comode. Programele duble sînt astăzi mai peste tot în lume o amintire, dar ceea ce înțelegea prin pelicule de *seria B* a rămas, chiar dacă astăzi acestea au suferit unele schimbări (mai mult sau mai puțin importante) și au primit alte denumiri.

„Raftul al doilea" e cel mai aglomerat

Care și cîte au fost, așadar, filmele de serie B, „clasice" incluzîndu-le, aci, evident, și pe cele produse de studiourile din eșalonul al doilea sau chiar al treilea? Se poate spune, fără teamă de a greși, că seria B a predominat cantitativ, că de fapt ea a alcătuit *grosul producției cinematografice* interbelice, în primul rînd al celei de peste ocean, termenul însuși fiind de origine americană, deși fenomenul ca atare este departe de a se circumscrie doar unei anumite arii geografice. În fond, ce sînt majoritatea westernurilor, desigur cu excepția celor create de geniul unui John Ford sau Howard Hawks sau al altor cîțiva, decît filme de seria B sau asimilate acestora? Dar majoritatea (tot cu excepțiile de rigoare) a filmelor SF? Dar filmele polițiste și cele cu gangsteri și așa numitele *„thrillers"* or *„films noirs"*, ca să nu mai amintim de cele de groază? Sau cele cu eroi mitologici (pe care italienii le numesc, în derîdere *„peplum")*? Dar filmele cu Tarzan și cu alți eroi ai junglei? Dar filmele cu subiecte din lumea sportului și cele avînd ca eroi animale (cîinele Rin Tin Tin, cățelușa Lassie ș.a.), sau cele care mizează pe erotismul facil? Și lista este departe, foarte departe, de a fi completă. Așa cum în literatură există, din belșug, și opere de „raftul doi", care nu pot fi ignorate, și în cinematografie au existat și vor continua să existe pelicule de care nu se poate face abstracție, chiar dacă pe rafturile marei filmoteci universale, unde sînt păstrate, cutiile metalice nu ocupă un loc prea în față. Prezența lor însă poate fi constatată cu mult înainte ca denumirea seria B să fi fost inventată. Dacă ne gîndim bine, ce erau primele filme „artistice" prezentate în barăci sau în „nickelodeons" decît (mini)producții de seria B, „avant la lettre", abia cu **Nașterea unei națiuni** cea de-a șaptea artă intrînd cu adevărat în drepturile sale. Se poate, așadar, spune că, paradoxal, cinematograful a început nu de la A, ci de la... B!

În comparație cu filmele de serie A, care puteau fi considerate „unicate", cele de seria B erau, dacă se poate spune așa, rezultat al „producției de serie". Dar nu producția de serie este oare cea care predomină în orice industrie, fie ea chiar și de vise? Și tocmai pentru că erau produse de serie, de multe ori în filmele de categorie B se regăseau aceiași eroi, preluați de la o peliculă la alta, ceea ce, din punct de vedere economic, prezenta certe avantaje: scenarii care, cu mici variații, erau aceleași, desfășurîndu-se după o schemă bine stabilită; decoruri și recuzită practic neschimbate; interpreți care nu trebuiau să-și bată capul cu compunerea unor noi roluri ș.a. Cu alte cuvinte, multe, foarte multe, filme de serie B alcătuiau „serii" întregi, care, orice s-ar zice, își au locul lor bine definit în istoria celei de-a șaptea arte. O bună parte erau axate în jurul isprăvilor unor apărători ai legii, unor detectivi infailibili, unor ireductibili adversari ai lumii interlope, ai răufăcătorilor, criminalilor și infractorilor de toate soiurile. Să ne amintim de **Sherlock Holmes** (căruia i-a dat viață cu admirabilă minuție Basil Rathbone), de **Sfîntul** (interpretat cu eleganță de Louis Hayward și George Sanders, pînă ce, mult mai tîrziu, rolul a fost preluat pentru televiziune de Roger Moore) ori de **Bulldog Drummond** (căruia i-a împrumutat trăsăturile sale un actor, din păcate astăzi aproape uitat, John Howard), de detectivul japonez **Mr Moto** (reputatul Peter Lorre, inegalabilul interpret al capodoperei lui Lang

Știați că multe filme de acum 50 de ani sînt considerate „cult-movies" adică „filme-fetiș"?

M. Un oraș își caută ucigașul) sau de cel de origine chineză **Charlie Chan** (Warner Oland), ca să nu mai vorbim de celebrul cuplu **Nick și Nora Charles** (William Powell și Myrna Loy), filmele din seria **Omul umbră (Thin Man),** depășind, de altfel, condiția ingrată simbolizată de indicativul B și accedind cu succes la statutul primei litere a alfabetului. Toți acești eroi ale căror aventuri se succedau în serie pe ecrane, cu decenii în urmă, sînt precursorii lui **James Bond** de astăzi (și a emulilor săi, gen **Omul nostru Flint),** cu remarca, însă, că din punct de vedere al mijloacelor tehnice folosite (puzderie de efecte speciale de mare spectaculozitate), filmele cu veșnic biruitorul Agent 007 nu mai pot fi socotite ca de seria B, deși evident, sub raportul calității artistice nu se ridică cîtuși de puțin deasupra acestui nivel. Multe producții cinematografice „inseriate" își propuneau să înfățișeze cavalcadele triumfătoare ale unor justițiari ai Vestului, cum erau **Hopalong Cassidy** (ale cărui trăsături s-au identificat pentru totdeauna în imaginația spectatorilor de

odinioara cu cele ale lui William Boyd, un excelent actor de seria B) ori **Cisco Kid** (interpretat succesiv de cunoscuții Warner Baxter și Cesar Romero și, în fine, de mai puțin cunoscutul Duncan Renaldo, despre care va fi vorba ceva mai încolo); și să nu uităm că, înainte de a deveni un star de prima mărime, John Wayne, fără de care istoria westernului nici nu ar putea fi concepută, a figurat pe genericul a zeci de filme de serie B.

De la Frankenstein și Dracula la Dr. Kildare

Deosebit de prolifice au fost „seriile" cu monștrii gen **Frankenstein** și **Dracula** (imortalizați sub trăsăturile lui Boris Karloff și respectiv Bela Lugosi), ori cu alte spirite malefice (Dr. Fu Manchu); comediile cu fantome (cinefilii mai vîrstnici își amintesc, desigur, de năstrușnicul **Mr. Topper**, interpretat cu un haz irezistibil de Roland Young, și el astăzi aproape uitat, ca atîția alții din actorii de serie B); comediile domestice, ciclul cel mai popular fiind, fără îndoială, cel al **Familiei judecătorului Hardy,** care l-a lansat pe firmament pe Mickey Rooney, fiind, totodată, o trambulină spre celebritate pentru o pletoră de tinere starlete, de la Judy Garland și Lana Turner la Esther Williams și Kathryn Grayson; scurt ori mediu metrajele cu copii poznași **(Our Gang, Banda veselă,** micii interpreți anonimi fiind fiecare, în felul lui, un actor desăvîrșit), sau lung metrajele cu delincvenți juvenili **(The Dead End Kids, Copiii străzii);** peliculele, mult gustate, cu doctori altruiști, devotați trup și suflet nobilei lor chemări: **Dr. Christian** (Jean Hersholt), **Dr. Gilespie** (Lionel Barrymore, decanul „familiei regale" a Hollywood-ului, din care mai făceau parte fratele său John și sora sa Ethel, actorul de imens talent care, în ultima parte a vieții, paralizat, juca într-un cărucior de invalid, nedisprețuind nici roluri de serie B), și poate cel mai faimos dintre toți **Dr. Kildare** (suavul Lew Ayres, relevat publicului în capodopera care s-a numit **Nimic nou pe frontul de vest).**

Evident, nu toate producțiile de serie B erau neapărat „serializate". În schimb, erau serializate sau standardizate genurile, rolurile, maniera de interpretare: eroii puteau fi alții, de la film la film, dar subiectele semănau mult între ele, iar interpreții nu aveau altceva de făcut decît să repete aceeași partitură. Așa este cazul comediilor fără pretenții, „de salon", cum ar fi cele interpretate de Fred Mac Murray ori Joan Blondell, al peliculelor zise de „scandal" ale lui Mae West (care, în comparație cu ceea ce i se oferă astăzi uneori spectatorului, apar ca niște nevinovate povești pentru uzul domnișoarelor de pension), al fanteziilor muzical-coregrafice ale lui Eddie Cantor, Bob Hope, Bing Crosby, Dorothy Lamour etc.

În afară de interpreți, filme de serie B, „serializate" ori nu, își aveau și regizorii lor „en titre", printre cei mai cunoscuți numărîndu-se Tod Browning **(Dracula),** James Whale **(Frankenstein),** mulți producători fiind, la rîndul lor, profilați în exclusivitate pe acest gen. Exemplul cel mai notabil este cel al lui Val Lewton, a cărui filmografie numără unele „piese" **(Cat People, Oamenii pisică, The Body Snatcher, Hoțul de trupuri** ș.a.), considerate astăzi „clasice" în felul lor. Citate se cuvin și numele lui Merian Cooper și Ernest B. Shoedsack, care au produs și regizat o altă peliculă „clasică" a seriei B, **King Kong** (interpretată de doi actori tipici pentru filmele de această categorie, Fay Wray și Bruce Cabot), periodic reluată și astăzi în cinematecile din întreaga lume.

De altfel, multe filme din seria B își au admiratorii lor fanatici, care și în prezent, la patruzeci ori cincizeci de ani, dacă nu mai mult de la turnare, nu scapă ocazia de a le (re)vedea, fie la cinematecă, fie la televiziune. Sînt așa numitele **„cult-movies",** peliculele-fetiș devenite un fel de obiect de venerație pentru fani, pentru pasionații ecranului și poate cazul cel mai faimos este cel al filmului **Casablanca,** care, prin subiect, atmosferă, accentele melodramatice, are multe din trăsăturile tipice ale unei producții din această serie. Nota „discordantă", dacă se poate spune așa, o reprezintă, desigur, interpretarea de o calitate excepțională (Humphrey Bogart și Ingrid Bergman), dar nu trebuie uitat că inițial rolul lui Rick trebuia încredințat lui Ronald Reagan, a cărui filmografie include doar pelicule de serie B (o recunoaște deschis chiar cel în cauză), iar pentru rolul ei au fost prevăzute mai întîi Ann Sheridan, iar mai apoi Heddy Lamarr (întruchipări perfecte ale „glamour"-ului hollywoodian, dar atît și nimic mai mult). O succesiune de întîmplări a făcut ca distribuția să fie modificată și, neîndoios, aceasta a jucat rolul hotărîtor în succesul imens al filmului, cel mai cerut și mai des reluat deopotrivă la cinemateci și la televiziune.

„Specialitatea casei" (Republic): serialele

Pe lîngă peliculele cu durata obișnuită, grupate sau nu în „serii", un al doilea mare filon de alimentare a „B"-ului l-au constituit — se putea altfel? — serialele. In limbajul studiourilor se făcea o distincție netă între „serii" și „seriale". Seria („series") denumea ciclurile de filme, cu aceiași eroi, constituite în **unități sau episoade de sine stătătoare,** fără continuitate; serialele **(„serials")** erau, în schimb, filmele cu **acțiune continuă,** împărțite în episoade (la noi li se spunea serii) numai din motive de lungime. Astăzi, datorită mai ales televiziunii, care a preluat din mers ambele genuri, s-a ajuns la o inversare între cei doi termeni, „series" denumind povestirile cu o înlănțuire strînsă a acțiunii, ca, de pildă, **A Woman of Substance** (prezentată la televiziunea



Înotătoarele-vedete și marinarii-dansatori au trecut prin multe filme de box office (Esther Williams în Balul sirenelor)



Ce succes de public a fost și rămîne Viața particulară a lui Sherlock Holmes! (Cu Christopher Lee, Mollie Maureen și Robert Stephens)

noastră sub titlul **Prețul succesului**), iar „serial" dramatizările alcătuite din unități separate, așa cum a fost cazul cu **Mannix**, ori avînd o legătură aproape imperceptibilă între diferitele episoade, astfel încît pot fi urmărite și „pe sărite" (**Dallas**). La noi cel de-al doilea termen a devenit precumpănitor: serial este și **Mannix** (sau **Colombo** sau **Incoruptibilii**) cu episoade distincte și independente, serial se cheamă și **Forsyte Saga**, cu un fir continuu al acțiunii (în acest din urmă caz fiind de preferat, pentru evitarea confuziei, termenul de roman-foileton). Atunci cînd este vorba de marele ecran, distincția se cere însă neapărat avută în vedere, inclusiv din motive de cronologie. Într-adevăr, ciclurile (seriile) de filme, cu subiecte independente, dar cu aceleași personaje, iau naștere, în general, o dată cu seria B, deci cu o jumătate de secol în urmă; serialele propriu zise datează încă de pe la începutul secolului, **Pericolele Paulinei**, prototipul tuturor peliculelor de acest gen fiind realizat în 1914. De-a lungul întregii epoci a „Marelui mut", serialele au cunoscut o extraordinară popularitate, pentru ca, o dată cu apariția sonorului, să treacă printr-o temporară eclipsă. Dar nu mult după aceea ele cunosc, din nou, o mare vogă devenind un vehicul ideal pentru producția de serie B.

Populate de justițiari neînfricați, de cowboys îndemînatici, de exploratori curajoși ai spațiului cosmic, ori de răufăcători diabolici, savanți dementi care visau să distrugă lumea, gangsteri plini de cruzime, serialele, ca fenomen tipic al cinematografiei de peste ocean, erau constituite din cincisprezece sau douăzeci de „capitole" (**Chapters**") cu durata medie de douăzeci de minute fiecare. Prezentate pentru localnici separat, unul pe săptămînă, în săli de obicei specializate (istoria celei de-a șaptea arte a

Moda ca argument al atmosferei hollywodiene



reținut numele celebrului „**Serial Theater**" din New York), dar grupate în două mari părți („seria I" și „seria II"), atunci cînd mergeau la export, serialele aveau titluri din cele mai răsunătoare: **Călărețul singuratic, Zorro, Misteriosul doctor Satan, Monstrul invizibil, Flash Gordon, Călăreții din Valea Morții, Misterele Junglei, Ultima frontieră, Agentul X—9, Orașul dispărut**... Cele două „minor majors", **Universal** și **Columbia**, au dat la iveală un număr important de seriale, cîteva dintre ele, cum ar fi **Flash Gordon's Trip to Mars (Călătoria lui Flash Gordon spre planeta Marte), Superman, Batman** numărîndu-se printre reușitele genului.

Dar serialele au fost, în primul rînd, „specialitatea" unei case de filme, astăzi dispărută, **Republic**, care din lipsă de mijloace tehnice și financiare corespunzătoare nu s-a hazardat în întreprinderi mai pretențioase. Dar chiar dacă mijloacele erau modeste, nimeni nu poate nega profesionalitatea cu care erau realizate peliculele studiourilor **Republic** și fără îndoială meritul aparține fondatorului lor, Herbert G. Yates, a cărui competență îl situează printre figurile importante ale industriei cinematografice americane. Studiourile **Republic** au luat ființă în 1936, prin fuziunea a trei studiouri mai mici (**Mascot, Monogram** și **Liberty**) și poate cel mai cunoscut și mai popular dintre serialele care au ieșit de pe porțile lor a fost **The Lone Ranger, Călărețul singuratec** (1938), care, la vremea respectivă, a rulat și pe ecranele noastre, sub titlul **Omul cu mască, Mascatul** (generațiile mai noi de spectatori auputut vedea, nu de mult, un remake reușit).

Fără îndoială, de mare ajutor în reputația de profesionalism de care s-a bucurat **Republic** a fost experiența acumulată de-a lungul existenței sale independente de minicasa de filme **Mascot**, a cărei filmografie include

Shadow of the Eagle, Umbra vulturului (1932), **The Hurricane Express** (1932) și **The Three Musketeers, Cei trei mușchetari** (1933), toate avînd ca protagonist pe... John Wayne. Dar nu acesta a fost, totuși, cel mai popular dintre interpreții serialelor, ci Larry „Buster" Crabbe, un fost campion olimpic de înot (ca și Johnny Weissmüller), care a dat naștere unei nesfîrșite cohorte de eroi, de la Flash Gordon la Buck Rogers și Tarzan: dacă Pearl White, cea din **Pericolele Paulinei** a fost „regina" neîncoronată a serialelor mute, Crabbe a fost, la rîndul său „suveranul" necontestat al celor sonore. Alături de el, întîlnim pe genericul serialelor nume ca Tom Mix, Lee Powell (care și-a împărțit cu Robert Livington rolul **Mascatului**, de-a lungul mai multor seriale), Herman Brix (un altul din nenumărații Tarzani, nimeni neputîndu-l însă întrece pe Johhny Weissmüller), Grant Withers **(Jungle Jim)**, John Carroll și Clayton Morre **(Zorro)**, Ralph Byrd **(Dick Tracy)**, Kirk Alyn **(Superman)** și multe, multe altele. Pentru un motiv special, merită să fie amintit și Duncan Renaldo, chiar dacă în seriale nu a avut niciodată rolul principal, mulțumindu-se să fie ajutorul de nădejde al protagoniștilor, prietenul lor cel mai credincios. Or, acest actor care se făcuse remarcat încă în 1931, tot într-un rol secundar, într-un film de junglă de mare popularitate, **Trader Horn, Negustorul Horn**, este, lucru mai puțin știut, originar de pe meleagurile noastre, ca și alți actori (Edward G. Robinson, Johnny Weissmüller, Bela Lugosi), ori cineaști (Jean Negulesco), ai Hollywood-ului din trecutul nu prea îndepărtat. De meserie pictor, ca și compatriotul său Jean Negulesco, și-a încercat mai întîi, ca și acesta, norocul în regie, dar fara succes, a avut apoi o carieră onesta, în roluri secundare, în filme de serie B, pentru ca,într-un tîrziu, să ajunga să-și vadă visul cu ochii: acela de a ocupa, în fine, un loc propriu în lumea mitologică a eroilor de pe pînza dreptunghiulară, preluînd de la Cezar Romero rolul lui **Cisco Kid** (1945—1950) din ciclul cu același nume.

Printre personajele negative, cei pe care „îți plăcea la nebunie să-i urăști" cum sunau reclamele vremii, cele mai reușite creații aparțin lui Charles Middleton (neîndurătorul Ming, adversarul ireductibil al lui Flash Gordon), Bela Lugosi (fără a reedita însă performanța din **Dracula**) și Eduardo Cianelli **(Misteriosul doctor Satan)**. În ce privește interpretele foarte adesea poate fi întîlnit numele actriței Vera „Hubra" Ralston, în viața de toate zilele soția lui Yates, patronul casei **Republic**.

„Șocul" televiziunii

Ascensiunea aparent irezistibila a filmelor de serie B avea să fie brusc oprită, ca urmare a două lovituri succesive, cu efecte devastatoare. Mai întîi a fost decizia din 1948 a Curții Supreme americane, prin care, în baza legii anti-trust, marile studiouri au fost obligate să vîndă rețelele de cinematografe pe care le posedau. Nemaifiind interesate în aceiași măsură ca înainte să acopere ele în întregime programul dublu, adică sa



Povestea ca povestea, dar mai ales cuplurile încep să facă box office! Ryan O'Neal și Ali McGraw în Love story, Roger Moore și toate partenerele lui gen Britt Eckland în tot felul de „Sfinți".



realizeze şi filme de seria A şi filme de seria B, studiourile în cauză au început să renunţe treptat, dar ferm, la turnarea acestora din urmă. Un timp foarte scurt au profitat de această situaţie studiourile profilate exclusiv pe filme de serie B, în primul rînd **Republic.** Tendinţa de generalizare a procedeelor color, mult mai scumpe, le-a îngustat însă mult posibilităţile de acţiune. A venit apoi, o dată cu anii '50, a doua lovitură, ce avea să se dovedească fatală: televiziunea, care a preluat cu arme şi bagaje şi ciclurile (seriile) de filme cu acelaşi erou şi serialele propriu zise, cu o deplasare crescîndă de accent, însă, dinspre fabulos, aventură şi exotism, spre realismul factice al „operelor de săpun", **„soap operas"**, gen **Dallas.** Nemaiputînd suporta costul peliculei color şi mai ales nemaiputînd face faţă concurenţei zdrobitoare a televiziunii, studiourile **Republic,** ultima redută a seriei B, au trebuit, pe la mijlocul anilor '50, să-şi închidă porţile; mai mult, pentru ca umilinţa să fie totală, s-au plecat în faţa „învingătorului" punîndu-i la dispoziţie experienţa şi facilităţile lor. Epoca de glorie a seriei B lua astfel sfîrşit...

Omul care a inventat „stilul zgîrceniei"

...dar pentru a reînvia, aidoma păsării Phoenix, sub un alt nume: **low-budget films,** adică filme cu buget redus. Autorii acestui „miracol" sînt producătorii independenţi, acei **„film-makers"** oameni de film, dornici să-şi asigure şi ei un loc sub soare (soarele generos al Californiei, atît de prielnic celei de-a şaptea arte), departe de tutela apăsătoare, sufocantă, a marilor studiouri. Prototipul lor este, neîndoios, Roger Corman. Regizorul-producător care pare el însuşi desprins dintr-o veche peliculă de serie B, omul care a realizat nu mai puţin de 18 (optsprezece!) filme în decurs de numai doi ani (între 1956 şi 1958). Care şi-a încercat puterile în toate genurile posibile şi imaginabile ale planetei cinema. Care a fost „naşul" unor staruri de primă mărime, ca Jack Nicholson sau Robert DeNiro, ori al unor regizori străluciţi, ca Francis Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich (Coppola, de pildă, a debutat ca... sunetist în filmul lui Corman **Young Racers, Tinerii piloţi** (1962), pe genericul căruia, ca maşinist şef, figura numele lui Menahem Golan, astăzi unul din magnaţii de frunte ai Hollywood-ului, patron al studiourilor **„Cannon"** a căror ascensiune fulgurantă îngrijorează toate marile case de filme). În treacăt fie zis, despre toţi aceştia, ca şi despre mulţi alţii, înainte sau după ei, se poate afirma cu deplin temei, că nu şi-au început meseria de la A, ci de la... B.

Mai întîi ca regizor al unei case independente de filme **„American International Pictures"** (AIP), apoi ca patron al propriei sale case, Corman, astăzi un sexagenar cu înfăţişarea incredibil de juvenilă, a făcut din puţinătatea mijloacelor tehnice şi financiare folosite şi viteza incredibilă imprimată procesului de turnare un stil propriu de lucru, a pus bazele unei „estetici a parcimoniei" care nu încetează să surprindă prin ingeniozitate şi îndrăzneală. **The Little Shop of Horrors (Atelierul groazei),** film care l-a lansat (în 1960) pe Jack Nicholson (în rolul mai degrabă hilar al unui individ căruia durerile de dinţi îi produc o ciudată stare de euforie, un fel de „Catindat" a posteriori), a fost isprăvit în numai... două zile, ceea ce reprezintă, desigur, un record absolut în materie. „ *Recunosc,* spune el, *am realizat filme în care mişună monştrii, broscoi gigantici, femei-viespe, creaturi de pe alte tărîmuri, fără a avea însă o pasiune deosebită faţă de asemenea pelicule. Am acceptat turnarea unor povestiri de acest gen încredinţat fiind că astfel voi învăţa meserie".*



Vedete de renume ca Silvana Mangano acceptă să-şi radă podoaba capilară

Şi experienţa i-a prins bine cînd, din proprie iniţiativă, a trecut la ecranizarea unora din povestirile lui Edgar Allan Poe. **The House of Usher (Prăbuşirea casei Usher),** prima peliculă din acest ciclu (1960), a avut un succes instantaneu, în ciuda scepticismului iniţial al finanţatorilor. *„Cum*



Interpreţii sînt recrutaţi dintre cîntăreţi la modă: Sting în *Dune*

e posibil să prindă un asemenea film? Nu tu suspans, nu tu monştri" i-a reproşat unul din aceştia, dar Corman a ştiut să treacă peste astfel de obiecţii şi reacţia publicului (un public mai elevat, nu cel obişnuit al filmelor de groază) i-a dat dreptate. Este adevărat, l-a ajutat şi creaţia remarcabilă a lui Vincent Price, un maestru inegalabil al genului (publicul Cinematecii noastre a avut prilejul sa vadă **The Pit and the Pendulum, Puţul şi pendulul,** o altă reuşită a lui Corman şi a interpretului său favorit). Dar cel mai mare succes, Corman l-a înregistrat 1969, în calitate de producător, cu **Easy Rider,** care l-a consacrat definitiv pe Jack Nicholson şi care s-a bucurat de un succes mondial, numărîndu-se astăzi printre acele **„cult movies"** amintite mai sus. În 1971, după ce a terminat un film dedicat figurilor legendare ale aviaţiei din primul război mondial **(Von Richthofen şi Brown),** a decis să părăsească locul din spatele camerei de luat vederi şi să treacă la supervizarea producţiilor altor regizori, în cadrul propriilor sale studiouri **„New World"**, proaspăt create. Dar „stilul parcimoniei", sau al „zgîrceniei", care i-a adus renumele, nu l-a abandonat, dimpotrivă, l-a insuflat tuturor filmelor realizate sub girul acestor studiouri. O excepţie o constituie **Battle Beyond the Stars (Bătălia de dincolo de stele),** transpunere în spaţiul cosmic a motivului din **„Cei şapte samurai,** cu un buget mai substanţial, dar infinit mai redus, totuşi, decît cel al superproducţiilor de tipul **Războiului stelelor.** Demonul neastîmpărului nu-i dă însă pace şi Corman, devenit între timp o figură mitică pentru cinefilii pasionaţi (dar nu numai pentru aceştia, „fenomenul Corman" sau „efectul Corman" formînd obiectul unor studii serioase de specialitate), şi-a anunţat intenţia de a trece din nou la pupitrul regizoral, drept care a înfiinţat o nouă

Astăzi categorisirea în A şi B este depăşită, valoarea unei pelicule fiind adesea invers proporţională cu costul ei.

minicasă de filme, **Concorde.** Ce surprize le mai rezervă admiratorilor săi e greu de prevăzut.

Ca şi în fotbal, în cinema se poate trece de la B în A (şi invers)

Oricum ar fi, „formula Corman" a făcut numeroşi prozeliţi, alături de creatorul ei afirmîndu-se alţi producători independenţi, ca Sean Cunningham (Ciclul **Friday 13, Vinerea neagră,** a şi ajuns la cifra IV), Edward Montoro (a cărui casă **Film Ventures** s-a specializat în artele marţiale şi imobilele bîntuite de fantome), Gregory Clark (care şi-a profilat studiourile proprii, **World Amusement Corporation,** pe... satanism şi filme S.F.). Din păcate, o bună parte din aceşti epigoni, care evită cu grijă să folosească termenul de serie B cînd se referă la propriile producţii, au luat de la mentorul lor, mărturisit sau nu, tocmai ceea ce era mai neinspirat, mai şubred şi mai „ieftin", peliculele lor fiind cu mult sub nivelul vechilor filme de serie B. Ele îşi merită întru-totul etichetele de *„small features"* *(filme mărunte), „junk movies"* (filme surogat) sau *„exploitation films"* (joc de cuvinte: *filme comerciale,* dar şi *filme care mizează pe exploatarea instinctelor josnice).*



Serialul impune cuplul, cuplul lansează serialul gen Dallas – Larry Hagman – „J.R." şi Linda Gray.

Avatarurile seriei B nu se opresc însă aci. Repudiate cu aproape trei decenii în urmă de marile studiouri a căror progenitură legitimă sînt, luate apoi sub oblăduirea unor „părinţi" adoptivi, bine intenţionaţi, cum este cazul lui Corman, sau denaturaţi, cum pot fi consideraţi pe bună dreptate imitatorii săi, pierzîndu-şi pe drum şi numele, filmele de serie B par a fi pe punctul de a-şi lua pe neaşteptate „revanşa", în condiţiile cînd marile studiouri încep să-şi dea seama pe propria piele că producţiile cu bugete gigantice, pe care mizau pentru obţinerea de profituri pe măsură, se dovedesc adesea nerentabile, dacă nu adevărate catastrofe financiare. Şi atunci iată că sacrosanctele **„majors"**, care priveau pînă acum dispreţuitor la producţiile cu buget redus, încep să devină mai „zgîrcite", să se preocupe serios de economisirea fondurilor. Aşa se face că o comedie, de altfel reuşită şi cu foarte bune performanţe la box office, **Airplane**, al studiourilor **Paramount**, a fost realizată cu mai puţin chiar decît a cheltuit Corman pentru unele din proiectele sale mai ambiţioase.

Schimbările de optică în ceea ce priveşte căile de obţinere a rentabilităţii sînt însă doar un aspect. Şi mai semnificative sînt mutaţiile pe planul valorilor, unde s-a produs o adevărată răsturnare faţă de ceea ce era înainte. Filme care astăzi ar putea fi considerate de seria A (chiar dacă nici acest termen nu mai este folosit) din punct de vedere al costurilor, al regiei, al distribuţiei, aşa cum este cazul cu peliculele lui Spielberg ori Lucas (**Fălcile, Războiul stelelor. În căutarea arcăi pierdute**), nu depăşesc, sub nici un raport, nivelul valoric al producţiilor de serie B de altă dată. Şi invers, opere cinematografice cu buget modest (**„low-cost"**), la nivelul seriei B, fără „fast şi montare", fără „efecte speciale", să zicem admirabile comedii dulci-amare ale lui Woody Allen, ori recentele filme cu subiecte din viaţa fermierilor americani, corespund calitativ, în modul cel mai categoric, seriei A.

...Cu ani şi ani în urmă, secvenţele „răzbunării" erau urmărite cu sufletul la gură şi zgomotos apreciate de publicul fidel seriei B. Astăzi, la o jumătate de secol distanţă, după ce au trecut prin felurite metamorfoze, după ce au fost supuse la diferite alterări şi schimonoseli, şi nu au fost scutite de excese, ultragieri şi tratamente abuzive, modestele filme de serie B se „răzbună" pe cei ce le-au adus pe lume şi apoi le-au abandonat silnic. Se „răzbună" dovedind convingător, dacă mai era nevoie de asemenea dovezi, că filme bune, filme „mari" se pot face şi cu cheltuieli mici. Un final demn, cu adevărat, de peliculele de odinioară, la care mulţi dintre noi şi-au făcut ucenicia de cinefili şi cărora ursitoarele lumii de celuloid le-au hărăzit, ca semn distinctiv, cea de-a doua literă a alfabetului...

Romulus CĂPLESCU

Caseta mică răstoarnă pe cea mare?

La începutul anilor '80 lumea hollywoodiană era împărțită între teamă și speranță. Dilema era generată de iminenta lansare a videocasetelor în circuitul comercial. Mulți, poate chiar majoritatea producătorilor, vedeau în noul tip de mass media o amenințare și un pericol egale cu șocul televiziunii din anii '50 sau cu cel al radioului din anii '30, salturi tehnologice din pricina cărora producția de filme pentru marile ecrane scăzuse vertiginos. Cine putea da uitării faptul că, după un deceniu de ofensivă a micului ecran, numărul premierelor la cinematografe scăzuse de la 391 în 1951, la 154 în 1960? În anii ce au urmat, conflictul dintre micul și marele ecran a pendulat între bătălii și armistiții, sfîrșind, așa cum se știe, cu o reciprocă acomodare, fără însă ca producția de filme să mai fi revenit în următoarele decenii la cota anului 1951. Ce se va întîmpla cu acest echilibru, cu această pace provizorie, cînd filmul la purtător se va afla la dispoziția oricui? — aceasta era întrebarea care mistuia Hollywoodul.

Box-office-ul înfrînt

Optimiștii salutau însă videocaseta ca pe un mijloc de captare a unui public mult mai larg — practic de toate vîrstele și de toate gusturile — urmînd să impună, de la sine, o diversificare și mai mare a genurilor și a stilurilor filmului american.

În primii ani de comercializare a videocasetelor, optimiștii păreau să nu fi avut cîștig de cauză. Pirateria de mare anvergură practicată de la Londra la Hong Kong a adus mari daune studiourilor americane. Numai la Londra, de pildă, **E.T.** fusese văzut înainte de premieră, pe casete pirat la domiciliu, de către un milion de spectatori! Dar iată, în ultimul an, minunea comercială s-a întîmplat: videocasetele, lansate acum de studiouri simultan cu premiera filmelor și difuzate în tiraje de masă, au ajuns să asigure beneficii și mai mari decît cele obținute din rețeaua comercială. Un cunoscut analist al pieții americane, Martin Grove, declara cu cîteva luni în urmă: „Pentru prima dată în istoria industriei filmului, legea box-office-ului a fost înfrîntă. Un film pe videocasetă poate depăși încasările din sălile de cinema!" Mai mult, un film care în săli este o cădere financiară, poate să-și recupereze costul de producție, ba cîteodată să aducă și un mic beneficiu, numai din distribuirea video. Consecințele nu au întîrziat să apară. Promisiunea profitului asigurat a făcut să crească vertiginos numărul producătorilor americani independenți, și, o dată cu ei, al filmelor produse. Astfel în 1982, numărul de filme urcă la 330, în 1984 la 454, iar anul 1986 promite să se încheie cu aproape 500 de premiere! Așa ceva nu se mai întîmplase dinaintea celui de-al doilea război mondial. Pe plan financiar — fenomenul se traduce printr-o nouă sursă de investiție, căci — tot pentru prima dată în istoria businessului cinematografic — nu numai marile studiouri înregistrează o cotă la bursă, ci și micile companii independente, nu puțini acționari fiind dornici să investească în prezent în casele de producție cinematografică.

Apariția videocasetei a creat oare un șoc similar apariției sonorului?

Dintre acestea trei se clasează acum pe primele locuri: Casa Aaron Spelling, producătorul popularelor seriale **Dynasty** (Dinastia), **Charlie's Angel** (Îngerii lui Charlie) și **The Love Boat** (Ambarcațiunea dragostei); „Mercury Entertainment", companie înființată de Michael Douglas (fiul cunoscutului actor Kirk Douglas) împreună cu Michael Phillips, fost comentator din Wall Street. Douglas jr. se lansase ca producător mai de mult cu **Zbor deasupra unui cuib de cuci.** Debutul i-a fost facilitat chiar de tatăl său, care cumpărase dreptul de ecranizare a romanului cu același nume încă din anii '60, în intenția de a interpreta el rolul principal. Filmul nu s-a mai făcut atunci, dar, după 13 ani, în 1975, el a cedat proiectul fiului său. Cînd filmul lui Forman a obținut 5 premii Oscar, Michael Douglas jr. s-a

putut considera definitiv lansat ca producător (ceea ce i-a servit drept trambulină către actorie și regie). Michael Philips a avut un debut nu mai puțin răsunător ca producător, cu **The Sting** (Cacialmaua) interpretat de Paul Newman și Robert Redford. Cel dintîi film pe care Douglas jr. și Phillips l-au realizat, ca asociați, a fost **Romacing the Stone (Alerg după o comoară)**. Modelul fusese incontestabil cel al lui Spielberg experimentat

Stupoare: un milion de spectatori văd filmul înainte ca el să iasă pe piață!

deja, cu succes, în **The Raiders of the Lost Arch (Căutătorii arcăi pierdute)**. Filmul celor doi asociați exalta aventura pe urmele unor comori, imaginare sau nu, dar din timpuri și de pe meleaguri cît mai îndepărtate. Exotismul în acțiune. Producător, dar și protagonist, Michael Douglas jr. și-a asumat rolul aventurierului Jack Colton, luîndu-și-o ca parteneră pe Katheleen Turner întruchipînd o scriitoare, Joan Wilder, a cărei imaginație este însă cu mult depășită de realitate. O realitate ce oglindește violența și nesiguranța existenței cotidiene de pe locurile lor de baștină, dar care este hiperbolizată fără complexe. Astazi, pentru tînăra generație Jack și Joan, cei doi J.J., sînt tot atît de populari cît au fost odinioară Stan și Bran sau mai recent Bonnie și Clyde.

În sfîrșit, o a treia companie independentă cotată la bursă este aceea a lui Ron Howard. El a debutat ca actor în 1969, portretizînd adolescenți dezorientați, incapabili să reziste tentațiilor vieții ușoare sau pur și simplu atrași de pierderea vremii într-o nici măcar dulce inconștiență (**American Graffiti** este cel mai cunoscut dintre aceste filme), dar în realitate Howard s-a orientat destul de bine, ajungînd acum să conducă „Imagine Films", companie specializată tot în filme cocteil, care îmbină umorul tipic comediilor anilor '70 cu dorul de aventură și un fior fantastic.

În vara 1986, piața filmului a înregistrat succesul noilor producători, în timp ce filme de avergură ca **Pirații** lui Polanski, film ce a inaugurat festivalul de la Cannes, nu a reușit nici măcar să vîndă un milion de bilete. Tot așa, două dintre superproducțiile lui George Lucas — regizorul-producător trecut de la producțiile independente cu buget mic la producțiile mamut ale anilor '80 — au înregistrat mari căderi la public; ca de altfel și versiunea de basm-de-groază avînd



Regizorii lansați în anii '70 cu filme de buget redus, s-au relansat cu superproducții (*Templul blestemat* realizat de Steven Spielberg și produs de George Lucas)

ca eroi pe cunoscuții Muppets ieșită de pe afiș după numai cîteva săptămîni de la premieră. Stanley Sheinberg, președintele MCA, compania geamănă a studioului Universal, explică acest paradox: „Independenții cîștigă teren pentru că ei știu să facă filme cu bani puțini, în timp ce costul unei producții la un mare studiou a ajuns nemăsurat". Pentru a aprecia mai exact o asemenea declarație să spunem că bugetul unui film mediu la un mare studiou (o superproducție costă de două ori și jumătate mai mult) îi este suficient unui producător independent pentru a realiza trei filme. Cum declara o tînără producătoare Carolyn Pfeiffer: „Ultima mea comedie **Cu mintea tulbure** a costat jumătate din onorariul ce i-a revenit lui Robert Redford ca să facă „o apariție" în **Despărțirea de Africa**".

Întrebarea care se pune este: a atras creșterea numărului de filme produse și așteptata diversificare stilistică sau creșterea calității lor artistice?

Cine face astăzi film?

Răspunsul este, desigur, extrem de vast. Au apărut, firește, mai multe filme-de-familie, mai multe filme care se adresează vîrstei a treia, mai multe filme sociale și, evident, cîteva capodopere. Dar imensa majoritate a producțiilor cinematografice americane din ultimii doi ani apare criticii drept o risipă de jucării costisitoare, destinate satisfacerii cerințelor unui public care, poate nu complet fără temei, este numit din ce în ce mai des în cronicile de specialitate „infantil". Căci altfel cum să se explice succesul nemăsurat al atîtor filme, nu numai sub nivelul celor de serie B de pe vremuri, dar presupunînd cîteodată și o credulitate cu adevărat copilărească din partea spectatorilor. Totuși, în acest „infantilism", putem descifra și o nevoie existențială de basm și aventură — sfîrșite cu happy end, — așa cum în viață se întîmplă din ce în ce mai rar. Tot așa cum, nu mai puțin, noile filme de aventuri frizează psihopatia, deloc cinegetică în sine, dar în care, probabil, același spectator căruia îi place să se copilărească, regăsește exprimate în imagini, secretele și insolubilele sale angoase. Oricum stau lucrurile, infantile sau nu, succesul acestor filme nu poate fi anulat printr-un adjectiv sau altul, ci trebuie privit ca un fapt care explică, chiar

realitatea. Un exemplu este **Ghostbusters (Distrugătorii de fantome).** (Cît de departe sîntem de acel ironic și tandru **Topper și fantomele!**) Nici original, nici inteligent, nici spiritul, filmul lui Ivan Reitman (producătorul acelui controversat **Animal House,** despre adolescenții americani fără căpătîi) — dovedește un singur lucru: că există astăzi în America un public, extrem de numeros, lipsit de pretenții. Ben Hecht — scenaristul de aur al Hollywoodului din anii '20—'40 — probabil că s-ar fi sinucis dacă ar fi văzut pe ce mîini a încăput, în acest caz, cinematograful. Este întradevăr uluitor ce fel de „limbă" se aude azi de pe ecran. Ca în majoritatea filmelor de serie americane din ultima vreme, și eroii lui Reitman — trei cercetători care se văd dați afară de la o universitate (pe bună dreptate, dealtfel, faptul părînd singura acțiune logică din tot filmul) deschid o agenție de „distrus fantome" — nu întrebuințează un lexic mai mare de 40—50 de cuvinte. Sîntem doar la un pas de exprimările onomatopeice din benzile desenate, al căror stil filmul îl împrumută și în alte privințe. Genul, l-am putea numi comedie-de-groază (sensul e valabil și ad-litteram), iar actorii împreună cu întreaga echipă tehnică care compune și dirijează efectele speciale, vizuale și sonore, nu fac decît să pună în valoare adevăratele vedete ale filmului: fantomele. În film apar fantome de o „gamă" ne mai închipuită: ba un abur discret gris închis, ba un monstrișor verde, ba o femeie-vampir aurie, ba un golem cu intenții bune (un fel de urmaș al lui King Kong), dar distrugător prin dimensiuni, căci oricît de delicat ar călca, strivește bulevarde, case, și mașini. În sfîrșit, nici o extravaganța și nici o absurditate nu sînt ocolite. Ne aflăm undeva la hotarul între basm și benzi desenate, între Disneyland și filmul de groază. Oricît ar intenționa autorii să ne însenineze cu o poantă, două, oricît ar dori ei să ne sugereze că totul nu e decît imaginație de mucava, este limpede că ținta principală a acestui gen de filme (ca și **Gremlins — Spiridușii** un exemplar anterior produs chiar de celebrul Steven Spilberg) este să semene groaza, iar spectatorii să se

Urmarea: marile studiouri trag astăzi filmele simultan pe format normal și pe casete!

simtă reconfortați cînd se întorc în propria lor realitate, oricare ar fi ea. Este, evident, o terapie asemenea celei urmărită prin comediile americane din anii marii depresiuni economice din 1929—1930. Atunci lumea era făcută să rîdă și să viseze în roz, acum publicul e adus cu sufletul la gură dar ambele procedee urmăresc tot evadarea din realitate.

„Nu vă e rușine să cheltuiți bani pe filme ce înjosesc spectatorii?", a întrebat o spectatoare londoneză pe Ivan Reitman după ce **Ghostbusters** fusese proiectat — ca o simplă curiozitate firește — nici mai mult nici mai puțin decît la „Festivalul filmului de la Londra" din 1984.

Experții în noul gen al comediilor-de-groază afirmă că **Ghostbusters** este „mai bun" decît **Gremlins.** Chestiunea nu se pune însă, cred, în termeni estetici, ci în termeni sociologici. Psihoza pe care asemenea filme o pot dezlănțui, într-o metropolă, ca și într-o mică așezare, la sfîrșit de mileniu doi, indică, mai curînd, deruta în care trăiește omul într-o societate al cărei mers îi scapă cu desăvîrșire și în care se simte permanent și vital amenințat.

Și poate că diagnosticul potrivit îl pune David Robinson, binecunoscutul cronicar de la **The Times** cînd scria: „Asemenea filme demonstrează că lumea s-a familiarizat într-atît cu perspectiva catastrofelor sau a invaziilor ființelor extraterestre, încît spaima **de pe ecran** a ajuns doar o metaforă a nevrozelor timpului nostru".

Adina DARIAN

Un mare succes de **casetă: Hitcher**



Jack și Joan, tot atît de celebri azi ca Bonnie și Clyde, ieri. (Michael Douglas și Katheloon Turner)





Cine ar mai îndrăzni să spună care e frumos şi care e urît? (Jean Paul Belmondo şi Alain Delon în Borsalino)

Cînd monştrii sacri încep să piardă teren

Pe malurile Senei, cinematograful trăieşte în ultima vreme momente complicate. Statisticile indică pierderi însemnate de public, scade — an de an — numărul de filme produse, platourile cu trecut legendar trag obloanele. Şi, ca un corolar, sonorităţile de „tocsin" ale numelor care adunau, odinioară, fanii în sălile obscure, încep să nu-şi mai facă efectul...

Doriţi un exemplu? Luaţi-l pe frumosul Alain Delon, mai ales de cînd s-a convertit în om de afaceri. Acum trei decenii, cînd îşi impusese prezenţa pe ecrane, sub îndrumarea unor regizori ca Yves Allégret şi Luchino Visconti, René Clement şi Michelangelo Antonioni, demonstra o largă paletă interpretativă de la întunecatul vlăstar al **Ghepardului**, la soldatul întors la vatră din **Rocco şi fraţii săi** sau la agentul de bursă cu nervii întinşi strună din **Eclipsa**.

Apoi, pe neaşteptate, presa a vestit că actorul îşi fundase propria sa casă de filme, **Adel.** A devenit comanditar al scenariilor, a început să-şi aleagă, singur, subiecte, regizorii şi partenerii. Şi, ca un făcut, deşi genericele producţiilor Adel se deosebeau unul de celălalt, personajul lui Delon s-a stereotipizat! În toate peliculele, acelaşi ins hăituit, fie el poliţist sau delincvent, tot singur şi tot disperat, dotat cu oarece integritate într-o lume depravată. Din acest aluat, bine frămîntat cu acţiune şi violenţă, tensiune şi crime îşi dospea filmele. S-a calculat că în cele 60 de producţii ale casei Adel, bietul Delon a sfîrşit mortal de 23 de ori...

Iniţial, datorită popularităţii dobîndite în filmele sale de calitate, ca şi acţiunii trepidante şi a peliculelor, treaba a mers, publicul a fost drenat spre cinematografele care afişau în vitrină chipul seducător, împietrit şi mohorît al actorului-producător. În ultimii ani, însă, enorma maşină pe care a reuşit s-o închegheze dă serioase semne de oboseală. **Trei bărbaţi de doborît, Pentru pielea unui copoi** etc. au înregistrat o curbă din ce în ce mai scăzută a frecvenţei în circuitele publice.

În faţa acestei situaţii neprevăzute, Delon s-a grăbit să schimbe jocul, aruncînd pe masă cartea „cinematografului de calitate", ceea ce nu era rău în sine. Publicul l-a revăzut pe singuraticul gangster şi pe îndîrjitul poliţist, în rolul personajului proustian al baronului de Charlus, din **O dragoste a lui Swann,** îndrăzneaţa dar din păcate, nu prea reuşita tentativă a lui Volker Schlöndorff, de a ecraniza „În căutarea timpului pierdut". Timp pierdut! După o scurtă vogă, publicul n-a onorat cu atenţia sa ambiţioasa ecranizare. O nouă tentativă de „contre-emploi" o înregistrează şi cu filmul lui Bertrand Blier (fiul marelui actor francez Bernard Blier) **Povestea noastră,** pe care-l co-produce. Durul „samurai" joacă aici un bărbat slab, şovăielnic care se agaţă, neajutorat de fragila talie a lui Nathalie Baye, pentru a o scoate la capăt în viaţă. Pe scurt, un anti-erou, apatic şi chiar urît, pentru care juriul premiilor „César" i-a oferit, anul trecut, statueta celei mai bune interpretări masculine. Dar, după această instabilă evadare, Delon se întoarce cu noul său film **Cuvînt de copoi,** la genul şi personajele preferate. Urmarea? Un nou insucces de critică însoţit de indiferenţa publicului. Patronul casei Adel e în derută...

Şi nu e singurul „monstru sacru" al cinematografului francez în aceeaşi situaţie...

Un alt însingurat

Faimosul Bebel (cum îl alintă suporterii pe Jean-Paul Belmondo), fără a se fi aruncat în aventura producţiei, pare a pierde şi el teren în anii din urmă. Cel care începuse ca o descoperire şi o creaţie a „noului val", interpretul pus în valoare de meşteri încercaţi ca De Sica şi Carné, pare că a împietrit şi el în ultimii ani în monotone partituri de aventurier.

În **Asul aşilor** de Gérard Oury, producţie devenită exemplu de divorţ între critică şi public, interpretează un antrenor de box în timpul Olimpiadei din 1936, de la Berlin. Personajul acţionează în slujba unei cauze nobile, nimic de zis! Numai că peripeţiile la care este expus sînt cu totul lipsite de veridicitate. **Sărbători fericite** de Georges Lautner, îl antrenează în acelaşi gen de avataruri acrobatice, de astădată însă, în diapazon comic şi cu un arsenal de cascade de iahturi şi maşini de curse. Nici măcar Henri Verneuil, care a înscris peste 30 de titluri în filmografia sa, n-a reuşit cu ultimul său film să-i ofere o partitură de substanţă. Cît despre ultima sa premieră, a 68-a din carieră, **Hold up,** Bebel aproape că nu mai există, datorită măştii de clovn pe care o poartă mai bine de jumătate din desfăşurarea acţiunii. Deghizamentul i-a pulverizat şi expresivitatea şi umorul inegalabil, aşa încît o asemenea apariţie nu-i satisface nici pe cinefilii exigenţi, nici mulţimile deprinse să-i urmărească farmecul său gavroche în aventurile şi cascadele obişnuite.

Urmarea? Jean-Paul Belmondo ca şi Alain Delon se simte din ce în ce mai însingurat — contemplîndu-şi box-office-ul. Ceea ce nu se poate spune şi despre alte capete de afiş masculine ale ecranului parizian ca Jean Louis Trintignant sau Michel Piccoli care, dacă nu au cunoscut popularitatea celor două vedete, au ştiut să-şi păzească cu mai multă rigoare şi luciditate opţiunile profesionale.

T. CARANFIL

cinerama

Vestitele „Cinci"...

Li se spune chiar „vestitele cinci" actrițe proeminente ale cetății filmului — trei dintre ele sînt prezente în fotografie pe care o publicăm: Jessica Lange, Goldie Hawn și Jane Fonda — cărora li se adaugă Sally Field și Barbra Streisand. Ce anume le face să fie atît de vestite și atît de asemănătoare, în ciuda deosebirilor de expresie și fizică și de caracter? O atitudine comună în fața filmului, a realizării lui. Toate cele cinci sînt, cum s-ar spune, o forță a naturii. „Ce s-ar fi făcut Redford în **Despărțirea de Africa** fără Meryl Streep? — se poate auzi în lumea feminină a filmului de

Trei din cele cinci: Jessica Lange, Goldie Hawn și Jane Fonda



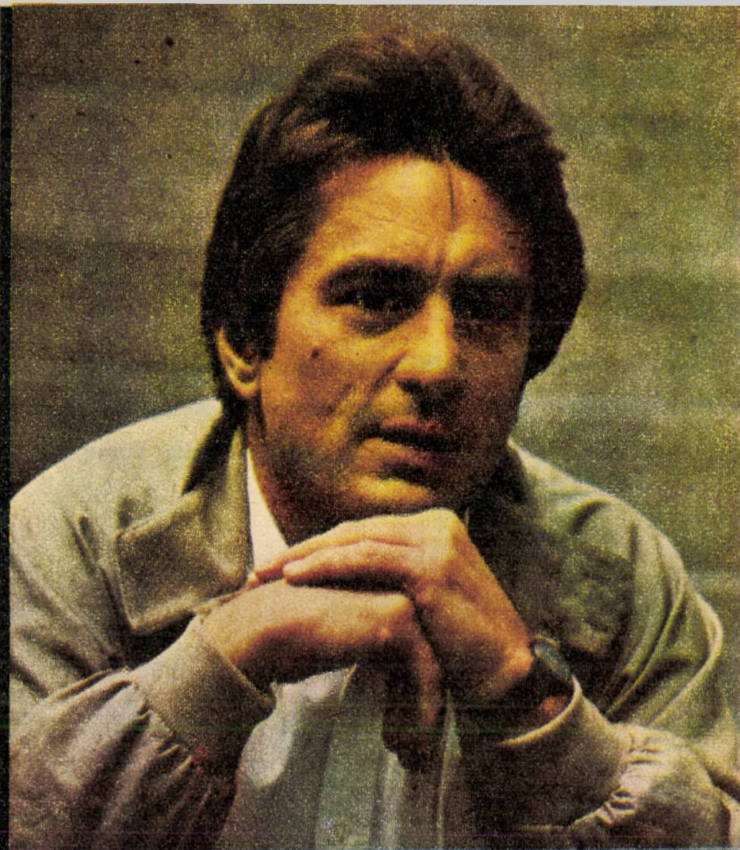
Cine sînt aceste staruri care „nu vor să mai joace jocul"?

peste ocean. Ceea ce le interesează în primul rînd — aşa afirmă, cel puţin, comentatorul londonez, Greg Gorman de la „Times" — este calitatea filmului în care joacă. Prin această atitudine a lor s-ar părea că ele inaugurează o fază nouă în producţia de film hollywoodiană şi, din punctul de vedere al mogulilor, punctul lor de vedere nu numai că nu face plăcere, dar creează dificultăţi, căci aspiraţia spre calitate se confruntă cu preocuparea de reţete, de reţete financiare. Cele cinci emit pretenţia să aibă un cuvînt de spus nu numai în ce priveşte contractul cu studioul, ci şi la scenarii. „Lumea judecă filmul după realizarea mea — susţine de pildă Goldie Hawn. Nimeni n-o să spună „scenariul era prost şi n-a avut ce face", ci o să spună, „dar ce se întîmplă oare, cu Goldie Hawn asta?" Luciditatea pare să fie — dincolo de personalitatea distinctă a fiecăreia din ele — trăsătura de unire. După ce a primit, pentru a doua oară Oscarul de interpretare feminină, Sally Field şi-a uluit pînă şi pe cei mai intimi prieteni cu singurul comentariu pe care a găsit cu cale să-l facă: „Acum ştiu că mă iubiţi. Prima oară cînd l-am primit n-am fost sigură".

Jane Fonda se înfurie şi astăzi cînd îşi aduce aminte că multă vreme n-a fost cunoscută decît ca „nevasta lui Vadim". Douăzeci de ani — spune ea — n-am avut nici un cuvînt de spus în ceea ce făceam şi treaba asta m-a plictisit din cale afară. Am avut, fireşte, şi cîteva roluri, cum ar fi **Klute** şi în filmul **Şi caii se împuşcă, nu-i aşa?** care au însemnat, pentru mine, o preţioasă experienţă. Prin anii 70 devenise o problemă să mi se încredinţeze vreun rol şi asta din cauza atitudinii mele sociale. Mă gîndeam chiar, serios, să renunţ la film. Dar m-am îndîrjit şi cred că atitudinea mea socială mă ajută ca actriţă pentru că nu pot trăi izolată de viaţa de fiecare clipă".

Jessica Lange şi Sally Field s-au simţit foarte implicate în filmele în care au jucat, în ultimii ani, şi care erau inspirate din viaţa micilor fermieri americani. Părinţii ambelor au fost mici fermieri şi victime ale crizelor economice. Şi amîndouă au fost alături de Sissi Spacek care a jucat recent în filmul **Rîul**, un film care protesta împotriva politicii faţă de această categorie socială americană. Barbra Streisand, la rîndul ei, nu vrea decît să poarte, singură, de grijă filmului în care joacă.

Cele cinci de astăzi nu mai seamănă, desigur, cu zeiţele filmului de altădată — Garbo, Pickford (dar în privinţa acesteia am reticenţe căci Mary Pickford a fost, pînă la urmă, foarte implicată în producţia de filme), Hepburn, sau Marilyn Monroe. Cele cinci nu joacă în orice, ci pun condiţia să aibă un cuvînt de spus în structura scenariului, chiar în dialogurile lui, în valoarea pe care o asigură povestea propusă şi nu în box office-ul pe care-l urmăresc producătorii.



Vara pe Broadway, în musical, iarna pe platoul de filmare în Anzi (Robert de Niro)

Filmul serveşte literatura

Datorită marelui succes de care se bucură pe meridianele lumii filmul lui Sydney Pollack **Despărţirea de Africa** (cu Robert Redford şi Merryl Streep), care a obţinut şi vreo şapte Oscaruri, romanul inspirator al filmului a devenit şi el un mare succes de librărie făcînd astfel să se retipărească un roman uitat, dar care astăzi, iată, interesează cu mult mai mult decît cu o jumătate de secol în urmă cînd a apărut. Face succes şi cartea inchinată de Judith Thurman scriitoarei daneze Karen Blixen, pe care a avut ocazia s-o cunoască în 1961 şi despre care povesteşte cu mult lux de amănunte: „Iat-o deci din nou la modă — spune Judith Thurman. Cînd în 1961, ca redactoarea a ziarului „Le Figaro littéraire" am întîlnit-o pe Karen Blixen, avea 76 de ani. Pe atunci nu ştiam mare lucru despre biografia ei, nu ştiam cît de bolnavă era, nici că fusese operată de ulcer ceea ce o făcea să nu mănînce mai nimic, doar sparanghel, suc de fructe şi biscuiţi. Iar eu crezusem că-i fac o mare plăcere invitînd-o la restaurantul Drouant. Pe Karen Blixen o distra nu invitaţia la masă, ci faptul că se afla în restaurantul în care obişnuia să-şi ţină şedinţele Academia Goncourt. Spre disperarea maître d'hôtel-ului, ca şi a mea, Karen Blixen n-a vrut să mănînce altceva decît anghinare şi un pahar de vin alb. Nu mă mai miram deloc că se lăuda că este cea mai slabă femeie din lume. Şi încă ce slabă putea să fie! O uscătură! Numai pielea şi osul, într-adevăr numai piele şi os. Un schelet. Cred că prima privire pe care i-am aruncat-o a fost însoţită de stupefacţie. „E un vampir!" mi-am spus în sinea mea. Şi pe vremea aceea nu scăpăm nici un film cu vampiri. Cu vampiri adevăraţi, din aceia care se feresc de soare şi de oglinzi, nu ca vampirii de astăzi care nu mai ştiu de nici o tradiţie, cărora nu le e frică de nimic şi fac orice, aşa, în plină zi. Karen Blixemn semăna leit cu Nosferatu al lui Murnau. S-o fi comparat, în articolul pe care urma să-l public, cu cel mai vestit vampir al expresionismului german? Fireşte că nu! Ar fi fost foarte nepoliticos din parte-mi. Vorbea şi citea în mod curent franţuzeşte şi nu mi-ar fi făcut plăcere să descopere cu ce creatură infernală o asemuiam. Şi apoi avea o voce foarte sonoră, era o persoană plină de viaţă, fermecătoare şi curioasă să afle orice noutate, curioasă chiar ce mîncam eu şi secretara ei care



„Lăsaţi-mă în pace" a strigat Greta Garbo acum 50 de ani. Şi n-a fost lăsată în pace

lua şi ea parte la întîlnire.

Nu, nu o puteam asemui cu Nosferatu. Dar m-am gîndit la Voltaire, la Voltaire din ultimii ani ai vieţii lui, cu chipul acela uscat şi brăzdat de zbîrcituri, cu acea ironie seacă încremenită pe buze. Comparaţia — îmi spuneam eu — nu putea decît să-i facă plăcere. Pe atunci, se vorbea foarte mult de o posibilă decernare a premiului Nobel pentru literatură Karenei Blixen. Mi-a promis că dacă i se va acorda premiul va veni să mă vadă din nou la Paris. Dar din păcate n-a mai avut atîta răbdare. A murit 14 luni după această întîlnire. A murit de inaniţie."

Festivaluri '86

Între manifestările internaţionale cinematografice ale toamnei trebuie să ne oprim — după Veneţia '86 — la alte două, una în Franţa, la Saint Malo, cealaltă în Elveţia, la Vevey, unde după cum se ştie, şi-a trăit ultima parte a vieţii Charles Chaplin.

La Saint Malo a avut loc un foarte important festival al filmului pentru copii şi tineret. Marele premiu a fost atribuit realizatorului iugoslav Hugo Stiglic pentru pelicula intitulată (parcă într-o îndepărtată rezonanţă argheziană) **O vară, într-o scoică.** Au mai obţinut distincţii finlandezul Heikki Partanen, danezul Arun Dhundale. Filmul acestuia din urmă este o foarte amuzantă poveste fantezistă — spun comentatorii — (este intitulată **Unchiul din Jiwan).** Publicul tînăr — se specifică în comunicatul final al acestei competiţii internaţionale — a preferat şi el o poveste în tonalitate comică, intitulată **Scurt circuit** de americanul John Badham. A primit de asemenea o importantă distincţie filmul din R.P. Chineză intitulat **Ursuleţul panda** realizat de Shen Juvei. Se mai semnalează că în această competiţie au fost înscrise filme din 16 ţări de pe toate continentele şi că publicul, covîrşitor format din copii (chiar de 6 ani) şi tineri a umplut pînă la refuz sălile.

La Vevey în Elveţia s-ar cuveni să spunem de la bun început că Marele premiu poartă numele „Bastonul de aur" (denumire inspirată, evident, de celebrul bastonaş chaplinian, probabil recuzita cu cea mai pregnantă personalitate din istoria filmului). Acest faimos „baston de aur" a revenit în acest an unei realizatoare din R.F.G., Doria Doerrie pentru comedia sa intitulată **Bărbaţi.** Şi aici publicul a decernat propriul său premiu care este tot un „baston de aur", dar al spectatorilor şi care a revenit unui film francez, **Black Mic-Mac.**

Trei generaţii

În Anglia s-a bucurat de mare interes ultimul film al lui Woody Allen **Hannah şi surorile ei.** (care a făcut senzaţie şi la Cannes în mai a.c.). Dar englezii par să fi fost foarte sensibili şi la faptul că distribuţia filmului are în frunte numai actori din insulă: Michael Caine, Mia Farrow (care şi-a adus în film şapte din cei opt copii ai ei: trei pe care îi are din căsătoria cu dirijorul André Prévin şi cinci adoptaţi). Mama Miei Farrow, Maureen O'Sullivan, (partenera lui Johnny Weissmüller în serialul **Tarzan,** atît de popular pe vremuri), apare şi ea jucînd, pentru prima oară alături de fiica ei. „La început — spune Maureen O'Sullivan, — amîndouă eram nervoase. Pe măsură ce filmările înaintau am devenit ceea ce trebuia să şi fim, adică două actriţe ce-şi joacă rolurile. Şi nu pot spune cît de mult îmi place să lucrez cu Woody Allen. E un vis, o mare bucurie".

Interogaţie ironică

Dacă ne amintim că Ranghel Vîlceanov a debutat în 1957, că **Soare şi umbră** (1962) reprezinta



O mamă îndurerată italiană (Virna Lisi în filmul lui Perelli)

Filiera

M-am uitat din curiozitate în dicționarul limbii române, din curiozitatea de a găsi definiția unui cuvînt cît se poate de banal, cuvîntul **drog**. „Substanță de origine vegetală, animală sau minerală care se întrebuințează la prepararea unor medicamente și ca stupefiant." Ei da, probabil că ați intuit că pe noi finalul explicației ne interesează, ba mai mult, ne preocupă și ne pune serios pe gînduri de atîta amar de vreme. Și cum să nu ne pună, cînd mai sus-numitul continuă cu un zel demn de invidiat să facă mii de victime în întreaga lume, în timp ce legea pare a fi neputincioasă în fața acestui teribil flagel.

Cel mai recent „killer" din marea familie a drogurilor a văzut lumina zilei în America și a fost botezat „crack". Este un soi de cocaină sintetică cu efect imediat și pe deasupra foarte accesibil, prin simplul fapt că se poate prepara în casa fiecăruia. Unde mai punem că „această nouă cucerire a filierei drogurilor" se bucură de un enorm „succes de public" în America, (ca să folosim o expresie uzitată dacă nu chiar uzată în lumea filmului). Asta nu înseamnă că mai bătrînul nostru continent s-ar lăsa mai prejos și ar fi ferit de acest nou rău ingurgitabil sub forma similară unui tutun oarecare ce se introduce într-o pipă de sticlă și... se fumează pe-ndelete.

Este deci un lucru bine știut că stupefiantele reprezintă unul dintre pericolele majore care amenință secolul nostru, altfel un secol benefic pentru noi, cei ce-l populăm. Cu puțină imaginație și fără multă exagerare **drogul** aduce cu un șarpe uriaș, insinuant și ticălos care se strecoară, se tîrăște tiptil, mușcă și ucide. Sigur că imaginea este ușor hiperbolică, dar poate o să se ne acordați puțină indulgență cînd o să vă spunem că statisticile demonstrează că în lume sînt peste 40 de milioane de toxicomani (peste 300.000 numai în Italia), sute și sute de morți (victime ale drogului) în ultimul deceniu și că sumele antrenate în această fabuloasă afacere a drogului se ridică la 300 de miliarde de dolari pe an. O cifră gigantică, o sumă ireal de mare care însă intră dureros de real în buzunarele primitoare ale acelor „titani" din lumea stupefiantelor, în contul deschis al criminalității organizate care conferă putere, bunăstare și cîte drepturi... Ce este trist e că toate acestea se petrec cu prețul tragic al vieții atîtor semeni ai noștri. Și tragedia este nu numai a lor, a celor căzuți, este și tragedia mamelor, este, fără urmă de patetism, o tragedie a timpurilor noastre. Și ele, mamele, eternele îndurerate mame, s-au hotărît în fața neputinței atîtor atotputernice instituții să acționeze vehement și decisiv. Toate aceste „Mutter Courage", fiecare dintre ele o replică de foc a Annei Fierling a lui Brecht, au luat inițiativa în mod organizat, lansîndu-se într-o adevărată campanie, în demonstrații și proteste publice împotriva acestui monstru care se numește **drog**. Ele au declarat război deschis tuturor acelora care prosperă de pe urma nefericiților consumatori, majoritatea tineri, care, odată ajunși sclavi ai viciului, se lansează cu elan în ilegalitate și nu așa oricum, ci „afirmîndu-se" cu sîrg și entuziasm într-o gamă complexă de tîlhării: începînd cu furturi, spargeri, continuînd cu răpiri și alte acte agresive și sfîrșind (cu-adevărat) prin supremul act de agresiune împotriva lor înșile: sinuciderea (ca evadare din lumea asta ingrată și neînțelegătoare (?!) spre lumea cealaltă îngăduitoare și senină...)

Unul dintre personajele cheie în această aprigă bătălie a mamelor cu mai-marii stupefiantelor este Lucia Saputo din Napoli, fondatoare a „Comitetului mamelor anti-drog". Lucia Saputo ar fi, s-a spus, o „mamă denaturată" care, nici mai mult nici mai puțin, a preferat să-și dea fiul pe mîna poliției, explicînd clar și răspicat: „Mai bine închis decît ucis de heroină". Bineînțeles că un astfel de gest a stîrnit aprobarea și admirația unor oameni cu scaun la cap, dar s-au găsit și dintre aceia care în mod intransigent nu au admis explicația dată (cum poate o mamă să-și denunțe propria-i odraslă?!)

Orice viciu își are victimele dar și profitorii lui. Drogul are chiar o instituție care îl exploatează: Mafia

Cu doi ani în urmă, în America, se petrecea un fapt asemănător și toate ziarele urlau despre o altă „Mutter Courage", mamă de copil toxicoman care colaborează cu poliția și demască o întreagă bandă de traficanți și criminali, ea însăși erijîndu-se într-o pseudo-traficantă de droguri. O poveste reală care a inspirat filmul **Mother Courage** pentru rețeaua de televiziune americană, film a cărui protagonistă este Sophia Loren.

Un alt exemplu îl constituie scenariul lui Luigi Perelli, **Se un giorno busserai alla mia porta" (Dacă într-o zi vei suna la ușa mea)**, care propune o nouă dramă maternă cu același mobil. Interpretată de Virna Lisi, mama descrisă de Perelli, abandonează profesie, succes, libertate personală, totul în încercarea disperată de a-și salva fiica din ghearele aceluiași **drog**. Claudia (fiica), crescută departe de tată, lipsită de prezența permanentă și ocrotitoare a mamei, poate și puțin exaltată de ideea de a fi actriță (pentru că ea este actriță) se îndrăgostește de Nino. Perfect. Sentiment curat și unic în frumusețea lui, nimic rău în asta și sigur că așa ar trebui să fie dacă această „poveste de dragoste" n-ar spori rîndurile hoților și traficanților de stupefiante cu o nouă „voluntară" care nu este alta decît tînăra noastră îndrăgostită. Într-un final previzibil totuși în surpriza lui

drogului

(crescendoul de situații dramatice și stări emoționale derivate justifică paradoxul „La madre Coraggio" încearcă să-și facă singură dreptate și doar moartea lui Nino ar putea să restabilească ordinea firească a lucrurilor (în ultimă instanță comite tentativa de a-l ucide).

Scena lansează și ea ecouri de ordin etic și moral în contextul aceluiași fenomen social prin piese ca aceea montată de Bill Hart pe Broadway, „Cubba și puștiul sau Teddy".

Conflictul se instalează în contextul aceleiași relații părinte-fiu (titlul anunță simplu și curat), raportul fiind de data aceasta răsturnat: tatăl este un traficant de droguri într-unul din cartierele rău famate ale New York-ului și nu-și ascunde „îndeletnicirile" nici o clipă în fața fiului său, de 15 ani, Teddy. Făcînd comerț cu moartea, are ca circumstanță sentimental speculativă, dar cînd se poate de reală, dorința de a-și crește copilul în mod respectabil, departe de corupția înconjurătoare, cu invulnerabilitatea pe care și-o conferă banul și lipsa de griji. Tragicul relației tată-fiu se declanșează în momentul în care Teddy începe prin a-și nega tatăl, devenind, dintr-odată copilul-rebel și în căutarea unui model patern, sfîrșește prin a-și identifica aspirația în persoana unui scriitor drogat, cu darul vorbirii altfel, al cărui discipol în de-ale toxicomaniei devine curînd. Tatăl, deși călit în focul violenței, nu de puține ori culminînd în jafuri și crime, nu este pregătit pentru o astfel de sfidare și încearcă să se sinucidă. Cele două personaje sînt interpretate de Robert De Niro (iată-l deci actor de teatru de aceeași cutremurătoare forță și trăire ilustrată în film) și de Ralph Macchio, cunoscut ca protagonist al filmului **The Karate Kid**.

Alături de cele două personaje principale, părinte și fiul, fie că victima este cel dintîi sau cel de al doilea, fie că-ntr-o tragică dependență, copilul devine, pe parcurs, o victimă implicită, se profilează, în contururi odioase, personajul lumii adverse și înverșunate a traficanților de stupefiante, în multipla lor condiție de hoți, spărgători, asasini și mai ales, de traficanți de moarte lentă.

Cristina ȚOPESCU

„Mamă Courage" a campaniei anti-drog (Sophia Loren)



cinerama



Onoarea lui Jack Nickolson este de a fi mare actor

unul dintre primele succese internaționale ale cinematografului bulgar și că de atunci alte filme ale sale (**Inspectorul și noaptea, Cu dragoste și tandrețe, Ghetele de lac ale soldatului necunoscut**) sînt titluri de referință în istoria acestei cinematografii, ne dăm seama de ce fiecare nouă peliculă a acestui regizor este așteptată cu atîta interes. Fiecare, deci și **Unde te duci**. Deși titlul nu are semnul întrebării, filmul este o interogație ironică adresată celor care, nevrozați de realitățile lumii așa-zis civilizate, au pierdut noțiunea de ordine și armonie.

O idee actuală

După numeroase ecranizări în cheie dramatică sau comică, romanul lui Robert Louis Stevenson, **Doctor Jekyll și Mr. Hyde**, devine din nou subiect de film. Față de versiunile anterioare realizate de Rouben Mamoulian (1932) sau Victor Fleming (1941), în care Fredric March și respectiv Spencer Tracy interpretau ambele



Mai mulți parașutiști și o singură fată. (Alexandra Iakovleva în filmul Parașutiștii)

ipostaze, cea bună și cea rea, ale personajului principal. În filmul regizorului sovietic Aleksandr Orlov se recurge la doi interpreți: Inokenti Smoktunovski pentru Jekyll și Aleksandr Feklistov pentru Hyde. Este o experiență pe care Smoktunovski se pare că a apreciat-o în mod special: „N-am lucrat niciodată pe un asemenea material și tocmai noutatea lui m-a atras. Ideea mi se pare foarte actuală. Dr. Jekyll vrea să cerceteze ce rămîne din om în absența sufletului, ce mai poartă omul în ei. E o întrebare esențială. Prin această idee rolul m-a cucerit".

Scenaristul actor

Scenaristul sovietic Viktor Merejko (**Salut și adio, Vă așteaptă cetățeana Nikanorova, Rubedeniile**) se prezintă publicului într-o nouă ipostază, aceea de actor. Filmul se numește **Iartă-mă** și este realizat în studiourile Lenfilm de regizorul Eduard Iasan după un scenariu de... Viktor Merejko. „Totul s-a petrecut pe neașteptate. La probe nu se găsea un partener pentru Natalia Andreicenko, interpreta rolului principal, și m-au rugat să-i dau eu replica. Din solidaritate cu echipa am acceptat. Consiliul artistic a aprobat proba mea. La început am refuzat cu hotărîre, dar pînă la urmă am acceptat. Pe deasupra mă încălzea gîndul că, în final, aveam de jucat o scenă cu minunata actriță Alisa Freindlih. Nu e cazul să spun eu dacă acest debut a fost sau nu reușit. Culmea e că mi s-a și propus un nou rol principal. E atrăgător, dar mă tem că preocuparea pentru actorie mă va distrage de la literatură. Și pentru mine literatura e mai importantă".

Love-story printre computere

Cu o filmografie de 20 de lungmetraje de ficțiune realizate în 23 de ani, Peter Bacso este considerat a fi unul dintre cei mai prolifici regizori din Ungaria. Cel de al 21-lea film aflat în lucru se intitulează **Vals pe o coajă de banană** și este povestea unui tînăr răsfățat de soartă — frumos, seducător, talentat, iubit de o fată la fel de frumoasă, bogată și seducătoare — pentru care, dintr-odată, viața se prăbușește ca un castel de cărți de joc. În mod paradoxal punctul de pornire al acestui film nu are legătură directă cu această poveste, după cum mărturisește regizorul însuși: „În general îmi găsesc subiectele de film privind cu atenție în jurul meu. Aș spune că subiectele mă găsesc pe mine și nu invers. De data aceasta ideea mi-a venit la serviciul de contabilitate de la Hungarofilm. Aveam o treabă în biroul lor și m-am trezit într-o încăpere imensă în care ședeau mai multe femei îmbrăcate în alb care lucrau într-o liniște deplină întreruptă doar de zumzetul mașinilor de calculat. Atmosfera era inumană, înfricoșătoare. M-am întrebat ce s-ar întîmpla dacă una dintre ele s-ar ridica și și-ar arunca mașina pe fereastră. Chiar așa începe filmul meu".

Cinematograful și iluziile

Ultima stea pe firmamentul regiei de film poloneze se numește Radoslaw Piwowarski. Înarmat cu o importantă experiență în filmul de televiziune, el a debutat în lungmetrajul de ficțiune în 1984 cu **Yesterday.** Povestea celor patru liceeni dintr-un orășel de provincie, care în anii '60 încearcă să formeze o orchestră după modelul Beatles, a obținut Marele premiu „Scoica de aur" la San Sebastian 1985 și premiul FIPRESCI la Veneția 1985. De atunci laboratorul lui de creație (Piwowarski este și scenaristul filmelor sale) lucrează din plin. Rezultatul: un film în premieră — **Iubiții mamei mele** —, un contradictoriu, dar interesant portret feminin interpretat de Krystyna Janda, și un film în pregătire — **Trenul spre Hollywood,** — destinul unei fete a cărei viață modestă de chelneriță pe tren contrastează cu visele ei plăsmuite sub influența cinematografului.

Din aventurile filmului

Cine n-a auzit de Hachette, casa editorială, dar și rețeaua de librării din Franța și chiar din lume! Ei bine Hachette și-a extins activitatea și la producția de filme și o face cu un zel demn de reținut. N-are prejudecăți, nu vrea decît să monteze o nouă afacere. Deviza cinematografică a Hachette-ului sună așa: „Filme polițiste, comedii, filme fantastice sau de suspense, filme despre moravuri, totul poate stîrni entuziasmul pentru ideile noi. De la prima literă a scenariului pînă la proiectarea filmului pe ecran este absolută nevoie să se simtă entuziasmul tuturor acelora care participă la aventura unui film. În afara unor voințe acerbe, ideea unui autor rămîne în sertar. De la **Coup de foudre** la **Femeia publică,** de la **Trenul infernului** la **Billy-ze-kik** la **Ținuta de seară,** Hachette a produs sau coprodus „cu entuziasm" 14 filme începînd din 1983.

Și semnează propria-i recomandare: Hachette — entuziasmul se transmite".

O samba-story

Dispăruse de la o vreme de pe generice și din conștiința spectatorilor mai ales a celor de pe continentul american, numele unuia dintre părinții noului val al filmului brazilian, acel Cinema Novo, regizorul Ruy Guerra.

Noul lui film — **Malandro** — după o pauză de nedorit de 12 ani, este un muzical, dar nu ca oricare altul. „Am convenit cu producătorul ca filmul să fie un subiect pe de-a-ntregul brazilian. Cînd s-a ivit ideea de film muzical, m-am gîndit la spectacolul cu „Opera de trei parale" a lui Brecht care a fost montată în Brazilia. Compozitorul Chico Buarque a adaptat pentru filmul meu cîteva melodii braziliene, astfel că po-

vestea a fost, după părerea mea, tocmai prin aceste melodii și mai profund ancorată în istoria țării mele.

S-ar părea că acest film muzical (o cavalcadă somptuoasă, coregrafico-muzicală în care este prezentă și influența lui Gene Kelly ca dansator și coregraf, dar și accentul unui musical de tip Brechtian, ca și muzica unui Kurt Weill, dar și fantezia lui Howard Hawks totul dominat de ritmul irezistibil al sambei) nu este decît începutul unei reluări a activității în care proiectele se succed de la serialul TV la o colaborare cu Garcia Marquez, ca scenarist, pentru filmul **Erendira.**

O nouă carieră

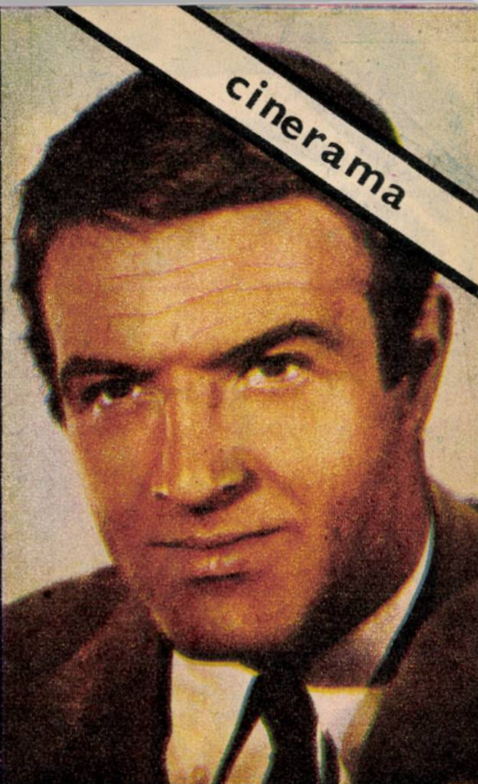
După marea experiență încununată de succes pe care Liz Taylor a făcut-o în serialul **Nord și Sud,** prezent pe micile ecrane de pe mai multe meridiane, actrița a hotărît să reia, lucrul tot pe platourile televiziunii dar într-un film de două ore realizat pentru rețeaua CBS. Filmul poartă titlul **Pocker Alice.** Acțiunea se petrece în secolul al XIX-lea în America. Atmosfera filmului este, după cum ne-o descriu comentatorii, aceea unui western iar regia este semnată de Lou Antonio.

Actor total

După o minuțioasă documentare de cinci ani, Nikolai Burliaev (al cărui debut în **Copilăria lui Ivan** ne este prezent în memorie, ca de altfel și relativ recentul său succes din **Amintirea unei mari iubiri)** își vede împlinindu-i-se visul: acela de a realiza în tripla ipostază de scenarist, regizor și actor, un film despre Lermontov. „Am conceput acest film ca o polemică cu contemporanii poetului, cu aceia dintre ei care au lăsat despre el mărturii false. Acești oameni îi erau complet străini și în prezența lor nu se simțea el însuși".

Cunoașterea de sine

Amatorii de comedie satirică, și nu numai ei, nu au uitat filmul cu care regizorul bulgar Eduard Zahariev și-a cucerit recunoașterea internațională: **Petrecece la vilă.** De atunci a trecut mai bine de un deceniu și Eduard Zahariev nu a înșelat așteptările **(Vremea bărbaților. Aproape o poveste de dragoste, Elegie),** chiar dacă filmele sale mai noi se înscriu într-o altă zonă de preocupări decît cele inițiale, și anume universul intim al individului ca reflectare a universului exterior. „Mă atrage în mod deosebit diversitatea comportamentului uman și sînt din ce în ce mai conștient că în comportamentul unei ființe există mult mister. Nu întotdeauna poți explica actele celorlalți, și nici măcar pe ale tale, în mod logic. Este menirea artei de a ne conduce spre cunoașterea de sine". Cel mai recent film al său, **Draga mea, dragul meu,** este povestea unui cuplu în viața căruia intervine un moment de criză prin apariția unui ipotetic rival la inima soției. Rolul acesteia este interpretat de o actriță căreia tot filmele lui Zahariev i-au adus consacrarea: Mariana Dimitrovna.



Un englez la Hollywood: James Caan

A debutat la zece ani și redebutează la 20: în Absolute Beginners: **Patsy Kensitt**



Ascensiune

Binecunoscutul compozitor sovietic Evgheni Doga (colaborator fidel al regizorului Emil Loteanu la filmele **Lăutarii, Șatra, O dramă la vînătoare, Anna Pavlova)** se află într-o adevărată efervescență creatoare. În 1986 numele lui a apărut pe genericul a trei filme de facturi foarte diferite: o interogație cinematografică pe tema educației copiilor **(Examen prelungit** de Vladimir Samșurin), o dezbatere despre responsabilitate și angajare **(Să mai așteptăm cu jubileul** de Boris Gorosko) și o comedie muzicală **(Ringul de dans** de Samson Samsonov) în care compozițiile constituie unul dintre punctele de atracție.

→



Mare succes în '86 al filmului Mărturie de Peter Weir cu Kelly McGills

Încă un american la Paris

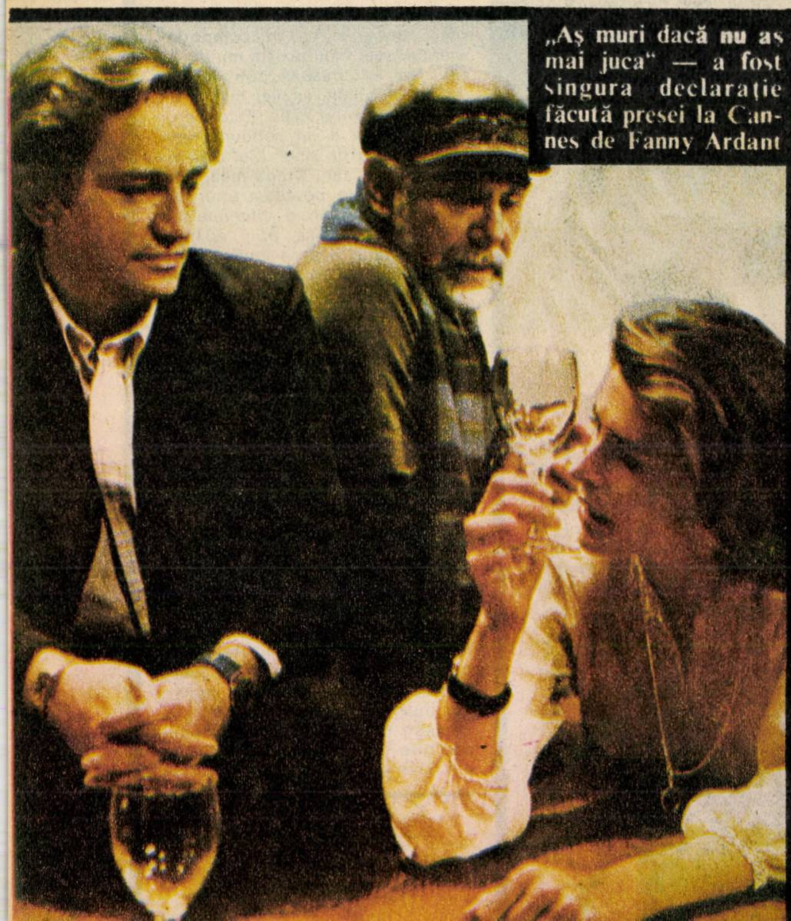
Se numește tot Ryan O'Neal (căci și în altă parte a cineramei îl mai găsim prezent cu filmul **Barry Lindon**, de fapt marele său rol pe ecran și valoare certă a memoriei peliculei). Nu cred că a venit în vara lui '86 la Paris ca să-și revadă filmul, pentru că o putea face pe casetă la el acasă, ci sa o vadă pe Farah Fawcett care juca într-un film pentru televiziunea americană și a cărui scenă finală se petrecea la Paris: **Viața Beatei Klarsfeld.**

Presa franceză n-a scăpat această trecere prin Paris a actorului pe care mai toată lumea și-l amintește din **Love Story** și nu din **Barry Lindon** și care astăzi, seamănă tot mai mult (cel puțin în fotografie) cu fiica sa, Tatum. Cum călătoriile actorilor au mai întotdeauna și un subtext neturistic, presa susține că Ryan are intenția de a juca într-un film pe continent. O să vedem sau mai bine zis o să auzim.

Lelouch „dans le vent"

În plină rafală de vînt, Lelouch, la bordul unui iaht de cursă lungă care poartă un nume cam dulceag pentru o asemenea încercare „French Kiss" adică „Sărutul franțuzesc", undeva pe Mediterana în dreptul portului Sete (al lui George Brassens) și cu gîndul la traversarea Atlanticului care a făcut-o și el cu cîțiva ani în urmă. Dar un cineast ca el nu este niciodată în vacanță. La Sète a fost membru al juriului Festivalului din acest port, iar cînd a ieșit pe mare probabil că s-a și gîndit la un film. Ultima lui realizare **Un bărbat și o femeie, după 20 de ani** „se poartă bine" cum spun francezii, adică are ceea ce are cam întotdeauna Lelouch, succes de public. Eroul de aici este automobilist de formula I. Probabil că viitorul lui erou va fi navigator, dar nu sînt sigur că va fi solitar.

P.S. Între timp am aflat că iahtul, cu tot numele lui dulceag, cum n-i s-a părut la lectură, a cîștigat proba atît de dură a traversării oceanului. Și a făcut-o stabilind un nou record.



„Aș muri dacă nu aș mai juca" — a fost singura declarație făcută presei la Cannes de Fanny Ardant

Pornind dr la B.D.

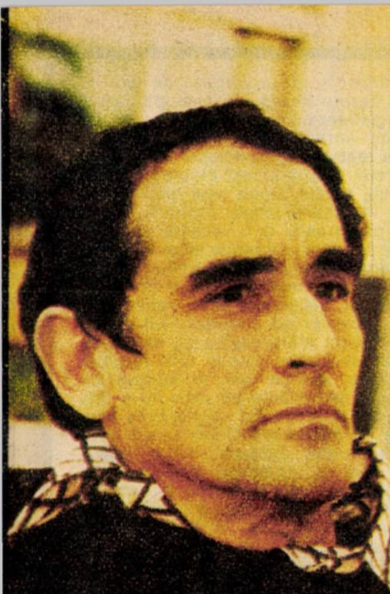
Numele lui George Lucas pare acum definitiv legat de **Războiul Stelelor** care a redimensionat basmul cinematografic modern. George Lucas nu este un realizator care să vîneze succesul și numai succesul (de casă, se subînțelege). El vrea ca filmele să-l reprezinte și, dacă s-ar putea, să fie inconfundabile. Este un om foarte discret, n-are simțul publicitiății persoanei sale (într-o lume în care jumătate din succes, dacă nu chiar mai mult, se datorează publicității), și face film cînd simte că are ceva de spus.

Într-o atmosferă de secret aproape desăvîrșit, a lucrat timp de cîteva luni, la ultima sa narațiune cinematografică **Howard-Rățoiul.** (Te duce gîndul imediat la Donald, nu-i așa?). Ceea ce se știe este că noul rațoi cinematografic a fost inspirat de o celebră bandă-desenată care l-a inspirat pe vremuri și pe Disney. Lucrurile se schimbă însă cînd faci un asemenea film în 1986: Rățoiul Howard nu este un terestru get-beget, ca să nu spun „de baltă", ci vine de pe o „planetă străină", stă tot timpul cu trabucul in... cioc („ceea ce n-ar trăda neapărat proveninența sa de pe o „planetă străină"), citește nu „Playboy" și „Play-Duck" revista rățoiului modern, și are darul vorbirii. Zburătorul personaj comic străbate ca un adevărat „Super-Duck" — ca să ne adaptăm și noi la situație numindu-l astfel — și aterizează într-un bar-punk dintr-un oraș american. Bineînțeles aici ia contact (acum cîteva zeci de ani, pe vremea lui Proust, a La Belle — époque-ului, a lui Offenbach și a French Can-can-ului, n-ar fi putut nimeri decît într-o „La vie parisienne".

Aici ia contact cu „The American way of Life" adică cu modul de viață american.

B.D.-urile (nici o legătură cu serialul nostru comic) sînt, pare-se, nemuritoare în istoria cinematografiei căci recursul la ele este cînd direct și mărturisit (cum face George Lucas și alții de asemenea) cînd sursa ascunsă, dar viguroasă de inspirație a multor scenariști și realizatori. Lui Marlon Brando de exemplu regizorul

(Continuare în pag. 183)



Pe platou se spune „A venit V.G." (adică Vittorio Gassman)

Un actor mereu imprevizibil

Un frumos viitor în... urma mea

După ce a dedicat scenei și ecranului peste patru decenii, la 64 de ani, Vittorio Gassman este mai mult decît un nume cu apel imediat pentru milioane de spectatori de pe tot globul. Actor, animator și director de trupă, dramaturg, co-scenarist, traducător și poet, se poate spune că nimic din ce aparține universului spectacolului nu i-a rămas străin. Deținător al premiului de interpretare la Cannes, al premiului „David di Donatello" și al multor altor distincții, după apariții în pelicule de care rîde — aventuri-spaghetti, jucînd cu egală dezinvoltură în arene antice cu 3000 de locuri ca și în mici studiouri în fața a 50—60 de invitați — această personalitate proteică face din el un actor imprevizibil.

Cu dezinvoltura caracteristică multor personaje întruchipate pe ecran, a intrat în teatru... în treacăt. Student la Drept, baschetbalist în naționala Italiei, ca să-i facă pe plac mamei — cu vocație teatrală înnăbușită — a dat examen la „Academia de Artă Dramatică". Și a convins comisia, cu un fragment din „Omul cu floarea în gură" de Pirandello, că are foc lăuntric. Singura temă: ce va face acest „lungan" alături de minusculele stele ale timpului: Elsa Merlini și Laura Adani?

„Lunganul" s-a descurcat eficace, ca și la baschet, „marcînd" rol după rol, după ce Vito Pandolfi îl alesese protagonist în producția clasei sale cu „Opera de trei parale" de John Gay. Sfîrșitul războiului, Italia care renăștea la libertate îi aduce acestui avid lector, împătimit de Stendhal, Rimbaud, Nietzsche, Cehov, de tragicii elini, revelația literaturii americane contemporane și întîlnirea stimulatoare cu uriașa forță creatoare și spiritul novator al lui Luchino Visconti. Acesta face din „Drumul tutunului" (dramatizare după romanul lui Erskine Caldwell, cu 2 800 de reprezentații în SUA) un spectacol-eveniment și dezvăluie fața necunoscută a planetei Gassman. Astfel îl redescoperă alt pionier al neorealismului italian, Giuseppe de Sanctis, pentru rolul „ticălosului" din **Orez amar.** Este filmul lansării Silvanei Mangano și a lui Raf Vallone, intrat în repertoriul tuturor cinematecilor, deși Gassman îl consideră prea dihotomic, cu iz de melodramă populistă. Pentru el e oarecum o victorie à la Pirus, fiindcă îl încarcă cu un șir de cópii facile ale aceluiași personaj, roluri nerefuzate la timp (**Leul din Amalfi, Șoimul Nilului).** În schimb, colaborarea cu Visconti se cimentează. Succesul răsunător dobîndit de regia marelui Luchino și de forța telurică a lui Vittorio în **Un tramvai numit dorință,** apreciat de dramaturgul Tennessie Williams drept cea mai bună versiune europeană a piesei sale — și hazardul sentimental: căsătoria cu dinamica actriță Shelley Winters îl promovează pe postul nedorit de „latin lover", într-un interludiu hollywoodian devenit „dolar amar". Contractul pe șapte ani cu studiourile „Metro Goldwyn Mayer" îi permite, mai mult ca soț decît ca artist, să-i cunoască pe Charlie Chaplin, Lillian Hellman, Aldous Huxley, Charles Laughton. E captivat de vitalitatea lui Marlon Brando, de precizia și sinceritatea actorilor americani. Treptat, capătă sentimentul paralizant de obiect depus într-un safe. În acești ani sterpi îl consolează doar **Rapsodie** — un melo unde se plimbă în chip de violonist învins de un pianist într-un duel sentimental pentru Liz Taylor, cu care ridea „studențește", în culise, de indicațiile lui Charles Vidor. Exasperat, se revoltă și magnații de la MGM îl „revînd" lui Dino de Laurentiis.

Energia necheltuită explodează în spectacolul devenit examenul său de maturitate: „Hamlet" la „Teatro Valle" din Roma, în fața elitei intelectuale, care ascultă într-o tăcere evlavioasă născută din perfecțiunea artei scenice. La 29 de ani un mare om de teatru a ieșit în lumină. Și un descoperitor de talente: Anna Maria Ferrero, o vibrantă Ofelie, afirmată pe ecran în **Infidelele.**

Paralel, capătă o altă statură și pe ecran. Mario Monicelli îl învață să-și controleze excesul de expresie și îi găsește un tip de haimana simpatică, cu vînă de umor popular, cu un strop de lirism în **Obișnuiții necunoscuți.** Ca și pentru Mastroianni, acest film îi aduce și lui premii precum și multe contracte. Marele război privit din noroiul tranșeelor de doi umili soldați Svejk italieni ajunși la demnitate umană, îl plasează la egalitate cu Alberto Sordi, caracterizat de Gassman, drept un partener stimulator, cu o tehnică perfectă și o generoasă artă a improvizației, dar un om rece.

Consacrarea internațională i-o asigură, însă, doar **Depășirea,** unde portretizează cu admirabilă autenticitate euforia haotică și autoiluzionarea pînă la monomanie a unui italian din generația 45 a „saltului economic". Inaugura, astfel, un duet continuat cu Dino Risi pe parcursul a 14 filme — cîteva satire de adîncime, de mare finețe psihologică: **Marșul asupra Romei, În numele poporului italian** — un „insectar" al corupției și oportunismului. Colaborarea a culminat cu ambiguul **Parfum de femeie** — încununat cu premiul de interpretare la Cannes, după o pasionantă finală cu Dustin Hoffman protagonistul comediei **Absolventul.**

Mereu dornic de cărări nebătute, de audiență cît mai largă, Gassman „trece prin oglindă", ca și Alice și pătrunde în lumea cu echilibru foarte delicat a micului ecran. Un serial de 10 emisiuni a cîte 90 de minute reușește să concureze chiar și „totocalcio" sub titlul intrat în folclor: „Il Mattatore". Același demon nestăpînit îl apropie și de Altmann; „un geniu dornic de riscuri acrobatice" și care, lăsîndu-i liberă improvizația, bazat doar pe cîteva repere ale personajului, obține de la Gassman magnifice performanțe, mici bijuterii cizelate, în **Nunta** și în **Quintet.** În timp ce alt mare prieten, Ettore Scola, tocmai prin rigoarea lui, prin scepticismul luminat, l-a făcut să se autodepășească, din nou, în **Ce mult ne-am iubit** și **Terasa.**

Care sînt pasiunile de spectator ale lui Gassman? Silvana Mangano, Bibi Anderson, Anouk Aimée, Burt Reynolds. Îi invidiază pe Elsa Morante și Saul Bellow pentru proza lor, pe Mastroianni pentru **8 1/2,** pe Albert Finney pentru **Hamlet** în engleză. Se... autoinvidiază pentru cea mai frumoasă seară din viața lui la teatrul londonez „Aldwych", cînd l-au aplaudat, la unison, Laurence Olivier, John Gielgud și Peggy Ashcroft.

Ce mai așteaptă de la artă și viață? Anul 2000. Dar pînă atunci, în finalul autobiografiei malițios intitulată: „Un frumos viitor în urma mea" — dincolo de tic-tac-ul solitudinii (cu toate că are patru copii) răzbate încrederea în capacitatea omului de a-și afirma dragostea pentru creație, de a nu uita că, totuși, plutește în oceanul cosmic pe o stea.

Eugen B. MARIAN



Un grec numit Anthony Quinn

Pelerinaj la Thalia

Megastarurile au nevoie și de teatru

Știrile de presă vorbesc de luni de zile despre imensul succes pe care il înregistrează, nu pe ecran, ci pe scenă Anthony Quinn cu o transpunere teatrală, un spectacol inspirat de marele său succes cinematografic **Zorba, grecul.** După șase luni de turnee în Statele Unite, Anthony Quinn s-a gîndit să-și ia o vacanță, sau mai bine zis, a avut intenția să-și îngăduie o vacanță pentru că a trebuit să renunțe foarte repede la ea, în urma solicitărilor insistente de a relua șirul spectacolelor cu pitorescul lui personaj. Quinn mărturisește că este uluit de acest succes datorat unei reveniri, că este încîntat dar și epuizat de această experiență pe care nu o mai aștepta la vîrsta sa. „Experiența scenică, — mai spune Quinn — are ceva incomparabil: contactul viu cu publicul care te urmărește, palpită odată cu tine, te simte pe scenă în carne și oase, iar tu, interpret, îl simți viu, la cîțiva pași de tine, în sală. Este un contact tonic și inspirator".

Dacă Anthony Quinn se întoarce în teatru reluînd un personaj cu povestea lui cu tot dintr-un film de-al său, alte două proeminente figuri actoricești, sau ca să preluăm un termen născut din fantezia gazetărească în coliziune cu fenomenele geologice „două vedete de primă magnitudine" cum sînt Faye Dunaway și Jack Lemmon, nu numai că se supun unei reciclări, în teatru, dar fac aceasta, la mare, mare distanță de Hollywood, pe scena englezească ce are reputația de a fi, în același timp, și școală perpetuă de actorie. Spun ambii că acest pelerinaj spre teatru este expresia unei urgente dorințe de a restabili contactul uman cu spectatorul de care începuseră să se simtă despărțiți tocmai de distanța care există între ecran și public, între actor și receptorul artei sale, între momentul și locul creației și cel al primirii ei de către spectatori. Cu un cuvînt, ambii actori simțeau o frustrare. Așa că pe Jack Lemmon îl puteți vedea în fotografie într-o pauză de repetiție la teatrul „Haymarket" din Londra unde, recent, a avut și premiera cu atît de cunoscuta și de prețuita și de către publicul nostru capodoperă O'Neilliană **Lungul drum al zilei către noapte.** Lemmon s-a instalat cuminte în ritmul spectacolelor de teatru și nu la el acasă ci în Anglia.

Pe Faye Dunaway, despre care n-a prea auzit multă lume pînă acum să fi jucat pe vreo scenă de „teatru de repertoriu" cum i se spune în Statele Unite (deși Faye Dunaway a jucat) face o experiență pentru care ar invidia-o orice actor sau actriță: joacă într-o piesă intitulată **Circe și Bravo** scrisă nu de celebrul dramaturg și scenarist Harold Pinter, dar regizată de el.

Dar prezența celor doi mari actori americani nu înseamnă, se grăbește să ne avertizeze un comentator londonez, că ar fi de așteptat o invazie de staruri hollywoodiene. Asta înseamnă doar, spune același comentator, că unele „mega-staruri" (alt termen inspirat de zodia sentimentelor cosmice) simt nevoia contactului cu **nemuritorul teatru.**

Noua generație de actori de film — așa cum se poate vedea în contextul acestui almanah — nu se întoarce în teatru ci pornește de la el.

M. Al.



La şcoala regizorală a unui dramaturg, Harold Pinter, o elevă celebră: Faye Dunaway

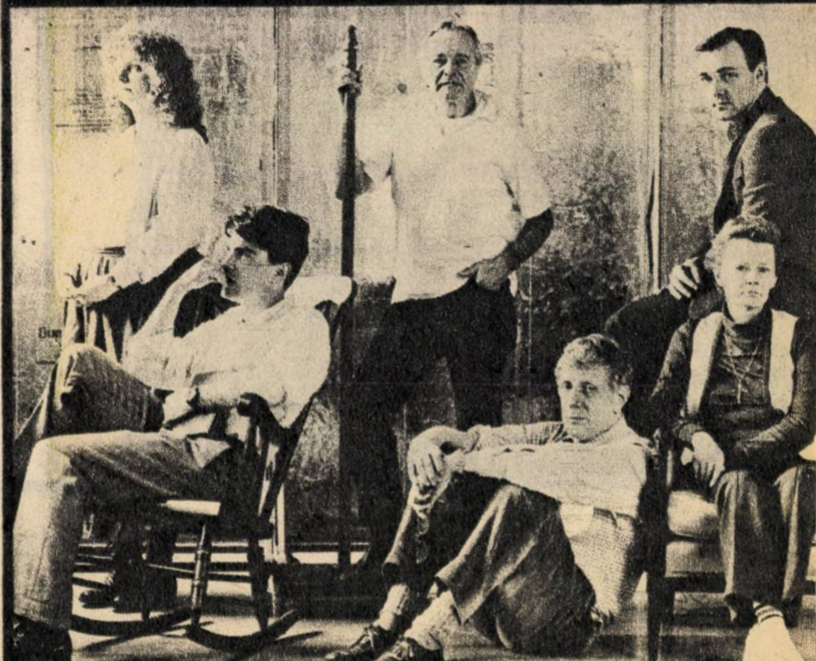
cinerama

Tot despre Marilyn

În 1987 se vor împlini 25 de ani de la dispariţia Marilyn-ei Monroe. Misterul morţii ei, poliţia americană nu l-a lămurit dar se ştie că viaţa actriţei a fost presărată de supărări, griji şi mai ales de singurătate.

Nu de puţine ori şi nu puţini realizatori au încercat să transpună viaţa Marilyn-ei Monroe pe ecran şi s-o transforme pe regretata actriţă într-un fel de personaj al lumii filmului. Dar filmele au avut o glorie precară şi succesul scontat s-a dovestit a fi fost doar iluzie. Şi totuşi televiziunea italiană pregăteşte pentru 1987 un film cu Elisabeth Virgili care seamănă destul de mult cu Marilyn Monroe dar se şi trudeşte să semene cu ea, mai ales ajutată de machiaj.

La şcoala lui O'Neill în viziune engleză: Jack Lemmon



Idolii

De la Tarzan la Shakespeare e o cale atît de lungă... (Christophe Lambert)

Mai toate sondajele de opinie făcute în ultimul timp, mai ales printre tinerii spectatori din diferite țări europene, par să impună numele a patru actori: francezul Christophe Lambert, (de 31 de ani), Gary Oldman (de 25 de ani), englez ca și Tim Roth (de 24 de ani) și francezul Lambert Wilson (de 27 de ani).

Dintre ei Christophe Lambert este, bineînțeles, pe primul loc și la oarecare distanță de ceilalți. De fapt nu știu de ce spun „bineînțeles" căci după **Tarzan-Greystoke,** pe care l-am văzut într-o gală la București, n-am avea de ce să punem sub semnul certitudinii evoluția acestui actor. Faptul însă că anul acesta i s-a decernat premiul César (echivalentul francez al „Oscar"-ului) pentru realizarea sa din filmul lui Luc Besson, **Metro** ar putea schimba datele problemei.

Oricum, cei patru — spune un foarte apreciat comentator american, Eduard Behr de la săptămînalul „Newsweek" — se mențin, ba chiar se consolidează în preferințele publicului tînăr chiar și în această eră a superstarurilor de o lună. Și ceea ce constituie trăsătura lor comună pare să fie faptul că toți patru au primit o foarte serioasă formație actoricească în teatru și n-au apărut de-a dreptul în film ca acele staruri născute peste noapte.

Cristophe Lambert s-a afirmat, la drept vorbind, chiar de la începutul începuturilor cînd a dat examen de admitere la Conservatorul din Paris, această adevărată Academie de actorie a „Comediei Franceze", fiind admis între cei 24 din cei peste o mie de candidați. Nu s-ar putea spune că prestigiul acestei școli l-a impresionat pînă la lacrimi pe Lambert căci la terminarea studiilor tot ce a găsit să spună despre ea a fost că „e prea elitistă" și ca să-și lămurească reticențele a adăugat: „Eu nici astăzi nu pricep ce vor unii să spună cînd vorbesc despre „o bună interpretare". A urmat **Tarzan** (în privința căruia nu numai subsemnatul are rezerve) și îndată după aceea alte propuneri dintre care unele s-au și concretizat, cum este de pildă filmul lui Besson, ca să ajungă acum să fie solicitat de Cimino în rolul principal din **Sicilienii,** ecranizare a romanului lui Mario Puzo, autorul acelui renumit „Nașul".

Fostul lui îndrumător și realizatorul filmului **Metro** își pune mari speranțe în el atunci cînd îl caracterizează astfel: „Lambert are ceva special, el posedă o candoare autentică. Cu puțin mai multă experiență ar putea deveni un nou Marlon Brando".

Candidul autentic se poartă, de obicei, cu o barbă de patru zile, atunci cînd filmul nu-i cere ori o barbă autentică ori deloc.

de matineu

Mai puțin, mult mai puțin în focarul atenției presei este Lambert (tot Lambert, dar ca prenume) Wilson fiul consacratului actor de teatru și film, Georges Wilson, multă vreme directorul TNP-ului, adică Teatrul Național Popular înființat șicondus spre celebritate de Jean Vilar. Ca fiu de mare actor, lui Wilson nu i-a fost ușor să-și convingă mai întîi familia. Tatăl îi repeta aceeași obsedantă întrebare și anume dacă își dă seama de riscurile și sacrificiile pe care le impune meseria asta. La care ce poate răspunde un tînăr de 20 de ani, cu morbul actoriei în el, decît nu ca-și dă seama? Și tot ținînd-o așa s-a dus la Londra ca să urmeze cursurile vestitului Centru

Nici perpetuu sub spot dar nici în afara lui

londonez de artă interpretativă „London Drama Center". După cîte știm, LDC trece drept cea mai bună școală de actorie englezească la ora de fața. A fost un student foarte serios, dar deloc înfipt, așa că în timpul școlii nici prin minte nu i-a trecut să-și încerce marea șansă. L-au remarcat însă cineaștii înaintea oamenilor de teatru și a jucat cîteva roluri importante dacă nu chiar principale într-o duzină de filme atît în Anglia cît și în Franța (aici în **La Femme publique** și **Intilnirea)** iar anul acesta Comencini i-a încredințat rolul principal din **La storia** ecranizarea romanului Elsei Morante, film care a inaugurat ediția din 1986 a Festivalului de la Veneția. I se mai propusese să preia rolul faimosului (și cînd spun faimosului parcă bagatelizez) James Bond făcut faimos de Sean Connery și de continuatorul său jamesbondist, Roger Moore. Wilson nu s-a arătat deloc entuziasmat și a șovăit o zi-două-noua pînă cînd producătorii au recurs la serviciile altui actor de teatru englez Timothy Dalton.

În preferințele lui Lambert Wilson teatrul se află pe primul loc și asta l-a făcut să joace la Paris într-o piesă de Marivaux după care, la sfîrșitul lui 86, urma să plece la Londra să joace în **Mașina infernală** a lui Cocteau (cîndva mare succes și pe scenele noastre teatrale). Fără să fie cum se spune un „fils à papa", Lambert Wilson seamănă cu papa-ul său prin devotamentul pentru scenă pe care o consideră o școală perpetuă pentru un actor și, am sentimentul, că arată filmului un fel de interes-concesie.

Gary Oldman are 25 de ani, a apărut meteoric din neantul anonimatului și s-a impus ca o figură actoricească de reputație europeană. La Cannes, în 1986, a fost extrem de elogiat pentru creația sa din filmul lui Alex Cox, **Sid și Nancy.** Nici el nu fusese încurajat de familia lui englezească să devină actor, dar s-a făcut luntre și punte să intre la Conservatorul din Londra, ba chiar să obțină și o bursă. Și el a fost solicitat mai întîi de film și TV, dar, o spune răspicat, nu are de gînd să sacrifice teatrul. A refuzat un rol în **Bounty,** recenta producție a lui Dino de Laurentiis, ca să joace la Londra în piesa „Sloane" unde primea 130 de lire pe săptămînă, dar declara cu semeție „Aș fi în stare să joc în teatru 365 de zile pe an".

Cît despre Tim Roth, care este cel mai tînăr dintre cei patru, s-a impus în teatru cu o dramatizare a „Metamorfozei" lui Kafka. În film s-a impus de asemenea, și cam în același timp, iar realizatorul **Marii lovituri (The Hit)** Stephen Frears, o spune răspicat: „Orice ar face Roth, el este atît de convingător că și uiți că joacă". Numai că Roth nu se mulțumește să joace și încă așa cum se pare ca o face, dar vrea să devină și regizor. Deocamdată însă este asaltat de propuneri ca actor.

Și Lambert, și Wilson, ca și Oldman și Roth par să simtă nevoia redefinirii raportului lor cu gîndirea artistică și cred că aceasta reprezintă un fel de ecou post-modern în arta și viața actorului. Ei vor cu toții, de parcă s-ar fi concertat, să aibă mai întîi o serioasă pregătire profesională, să renunțe la bagajul de argumente exterioare ale actorului, să-și păstreze sursa și tonicitatea meseriei bine făcută pe scena teatrală care le-a divulgat tainele actoriei și ținutei artistice, și sînt preocupați, în mare măsură și în mod declarat, de fragilul echilibru dintre creație și impostură. Nici unul dintre ei nu ține morțiș să se afle mereu în plina revărsare a spotului de lumină, dar, parcă, nici în afara lui. Poate chiar nici la marginea lui. Oricum e un dozaj nou în felul lor de a fi ca artiști, un dozaj care ține de o altă alchimie.

Mircea ALEXANDRESCU

(Urmare din pag. 178)

Michael Winner i-a propus rolul principal dintr-o poveste inspirată tot de o bandă desenată celebră **Captain America.** Brando, precum se știe, n-a apărut în vreun film de vreo șapte ani și n-o să apară nici acum, pentru că i-a răspuns realizatorului „Nu-mi place să joc în comedie, e monotonă și plictisoasă." I s-ar putea răspunde, dar mă tem că nu m-ar auzi, că depinde cum o faci!

Beția de viteză

Fiul actorului american Ryan O'Neal a fost judecat și condamnat la închisoare și amendă de către un tribunal din Annapolis sub învinuirea de omucidere din imprudență. Victima: fiul lui Francis Ford Coppola. Accidentul — spun telegramele de presă — s-a produs la bordul unei ambarcațiuni cu motor închiriată de Griffin O'Neal, in vîrstă de 21 de ani. Tînărul și impetuosul O'Neal aflat la volanul ambarcațiunii a pornit vijelios chiar de la debarcader neglijînd că în fața sa se aflau alte două ambarcațiuni ancorate între ele cu un cablu de oțel. Invitatul Gian Carclo Coppola, de 23 de ani, a fost proiectat pe puntea din față unde s-a izbit la cap și a murit pe loc.

Printre descendenții de nume sonore din cetatea filmului a produs stupoare, mai ales că lista de întîmplări funeste datorate tot beției de viteză — pe apă, pe uscat și în aer — a început să se lungească.

Divina

Povestea Gretei Garbo este arhicunoscută: la un moment dat, parcă la un semn, ea a întors spatele filmului, lumii filmului, vieții publice, gloriei și, ca într-o asceză, s-a retras în apartamentul ei din New York ale cărui ferestre privesc spre East River. Nu a fost văzută decît arareori, coborînd pînă la vreun magazin din apropiere pentru cumpărături indispensabile. În rest, mister. O viață nu discretă, ci de adevărată recluziune. Anii au trecut, imaginea de pe ecran a rămas în amintirea spectatorilor și pe filmele de cinematecă. Fotografii — acești vînători de inedit și senzațional — au urmărit-o cu teleobiectivele lor pînă ce alte „subiecte' au trecut înaintea Gretei Garbo. Astăzi se întîmplă s-o mai încrucișeze pe stradă cîte unul și e suficientă o simplă apăsare pe declanșator pentru un instantaneu ca acesta pe care-l puteți vedea în rubrica de față, realizat de un paparazzi japonez: o Greta Garbo din toamna 1986, la vîrsta de 81 de ani, parcă împăcată cu ea însăși că a putut să-și cîștige anonimatul și dreptul la o umbrelă de pedestraș prin fața băcaniilor de



„Vrăjitoarea" este aceeaşi adică Elizabeth Montgommery, Dick Sargent a luat locul lui Dick York în serialul binecunoscut. Dar vrăjitoarea mai face şi alte filme: de exemplu Legile căsniciei, succes de casă în '86.

cartier mărginaş şi prin staţii de metrou.

Acum aproape 50 de ani ultima ei declaraţie publică fusese „Vreau să fiu lăsată în pace" care suna ca o replică dată destinului, o replică ce avea să-i transforme legenda vieţii în mister. Ultimul ei film **Femeia cu două feţe** fusese făcut în 1941. Dar — căci iată, filmoteca ei nu s-a oprit în 1941, — în arhivele prăfuite ale Universităţii din Wisconsin s-a descoperit un filmuleţ, o probă de film, alb negru şi fără sunet, o probă în vederea unui film niciodată realizat: **Ducesa de Langeais** al cunoscutului şi atît de importantului regizor pentru cinematograful francez Max Ophüls. De reţinut că această „probă" a fost făcută la opt ani după ce Divina implorase omenirea s-o lase în pace. Nu cred că a fost o dovadă de slăbiciune a ei, ci de tărie a lui Ophuls.

Cealaltă „divină"

Marlene Dietrich care a împlinit tot 81 de ani îşi petrece timpul la Paris într-un apartament pe Avenue Montaigne. S-ar spune că suportă mai greu decît Garbo asceza autoimpusă pentru că, dacă nu iese din casă, nu suportă ruptura de cunoscuţi şi prieteni decît cu mare dificultate şi cu evidentă suferinţă: vorbeşte la telefon mai toată ziua şi cînd nu vorbeşte la telefon face curat prin casă iar cînd se întîmplă să se lovească de ceva atunci foloseşte fără jenă cîte o expresie „tare", din arsenalul folosit în roluri mai exotice gen **Şapte păcate** pe care le-a creat în lunga ei carieră artistică.

Marlene Dietrich n-a mai apărut în faţa publicului din 1975 cînd în Australia a suferit un accident la ieşirea din scenă: a căzut într-o trapă a scenei, cădere care i-a provocat fracturi şi răni chiar pe faţă lăsîndu-i cicatrice adînci. As-

tăzi refuză orice ofertă. Cînd prietenul ei, singurul prieten cu acces în casa ei şi căruia îi îngăduie s-o vadă, Maximilian Schell, a rugat-o să-i acorde un interviu filmat de el însuşi, la ea acasă, i-a răspuns: „Nici pe această cale n-o să treacă nimeni pragul intimităţii mele". (Pînă la urmă Maximilian Schell tot şi-a realizat scopul).

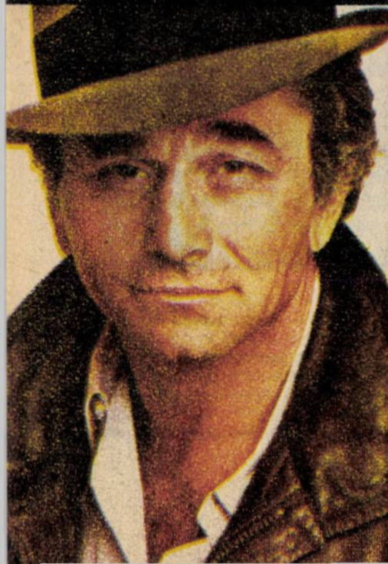
Garbo şi-a dobîndit tihna omului de pe stradă. Marlene Dietrich încă nu, probabil pentru că nu-i vine uşor să-şi umbrească în minte imaginea de „înger albastru". Am văzut-o totuşi anul trecut într-un filmuleţ autobiografic al regizorului vest german Wim Wenders. Marlene Dietrich acceptase „o trecere prin cadru" filmată de la distanţă aşa încît nu apărea decît ca o siluetă, cu un văl imens pe faţă. Am aflat la conferinţa de presă (căci totul se petrecea la festivalul de la Veneţia) că nu acceptase nici un operator ori tehnician prin apropiere şi că, de fapt, fusese filmată cu camera semi-ascunsă. Asta — aş îndrăzni să spun — nu se mai cheamă nici mister şi nici legendă, ci traumă.

N.N.

Iniţialele ar vrea să indice prezenţa unui mare actor, dar aici, în afara actoriei căci Newman—Nissan (Nissan marcă de automobil japoneză) apare în circuitele automobilistice de pe continentul american, după ce, în 1979 Newman se clasase al doilea la cursa de 24 de ore de la Le Mans din Franţa.

Paul Newman are astăzi 62 de ani şi îşi împarte pasiunile între platoul de filmare şi circuitele automobilistice. La vîrsta asta nu mai are cutezanţa formulei I, adică a bolizilor înfricoşători, ci ia parte la cursele automobilelor de serie.

Un „detectiv" la strîmtoare: Peter Falk. Face film publicitar ca să-şi asigure coşniţa



Filmul pentru copii

La Frankfurt în R.F.G. a avut loc către sfîrşitul anului Festivalul internaţional al filmului pentru copii la care au luat parte, în competiţie, pelicule din 14 ţări. Întîlnirea s-a ţinut într-o sală situată nu prea departe de „Muzeul filmului", o instituţie foarte frecventată de public şi în care vizitatorul are ocazia să vadă cum arătau primele aparate de proiecţie sau de filmat, de ce „recuzită" dispuneau pionierii filmului, cum se înfăţişau primele afişe de film etc. După ce trece în revistă toate acestea, vizitatorul intră într-o sală cu program non-stop ca să vadă filme din diverse etape ale istoriei cinematografului. Lîngă această instituţie extrem de de frecventată s-a ţinut festivalul internaţional al filmului pentru copii a cărui inovaţie a constat în faptul că juriul era alcătuit, la paritate, din adulţi şi copii.

Reflectînd probabil disjuncţia iscată în dezbaterile acestui juriu s-a acordat un mare premiu, la paritate şi el, filmelor **Viaţa mea de cîine** a lui Lasse Hallstrom (Suedia) şi **Mica revoltă** al lui Olegario Barreras (Venezuela).

Un rol pe măsură

In ultimele ei filme, Claudia Cardinale n-a prea strălucit şi nu era ea de vină ci rolurile ca şi story-urile în care acceptase să joace. Colegele ei americane („cele cinci" la care ne referim în altă parte a cineramei) au făcut front împotriva filmelor proaste neacceptînd să joace în ele şi fiind de părere că publicul nu iartă un interpret cînd joacă într-un film prost chiar dacă numele interpretului este sonor.

Claudia Cardinale se pare că a simţit şi ea usturimea unor comentarii atît ale presei cît şi ale publicului şi a ţinut să-şi ia revanşa. Ocazia i-a oferit-o filmul lui Luigi Comencini, **La Storia (Povestea)** ecranizarea unui roman de mare răsunet al Elsei Morante. **La Storia** este întîmplarea tragică, petrecută în timpul celui de-al doilea război mondial în Italia fascistă şi ale cărei victime au fost membri unei familii de profesori evrei.

Claudia Cardinale este — afirmă comentatorii — din nou „La Cardinale".

Ediţia a 24-a

La „Lincoln Center" s-a desfăşurat, tot către sfîrşitul lui 1986, a 24-a ediţie a lui „New York Film Festival". Ziarele vorbesc despre un succes ieşit din comun al acestei manifestări care s-a ţinut în două săli, una de 2700 locuri şi alta de 1100 de locuri. Cu două săptămîni înainte de începere, biletele erau vîndute în proporţie de 92%. Unele din filmele selecţionate — **Peggy Sue se mărită** al lui Coppola, **Cam pe la miezul nopţii** al lui Tavernier, **Police** al lui Pialat, **Povestiri adevărate** al lui David Byrne au fost reluate imediat după festival în reţeaua de săli din New York şi S.U.A. Două alte filme rulau în paralel — adică în sala festivalului şi în oraş: **Raza verde** al lui Rohmer (Franţa) şi **Bărbaţi** al vest-germanei Doris Doerrie. Prezenţa europeană a fost foarte apreciată şi se bucură în continuare de un mare interes de public în reţeaua de săli, fapt nu foarte obişnuit în S.U.A. unde, se spune, că americanul preferă filmele americanilor.

O parcurgere a listei de filme selecţionate de un comitet format din critici şi istorici de film arată că sus-numitul comitet s-a inspirat foarte mult din selecţia de la



Orice „voce" de succes cum e a Jeanei Manson vrea să ajungă pe platoul de filmare.

Cannes 86 ca şi din selecţia veneţiană şi berlineză.

Iată „menu"-ul festivalului new-yorkez: **Dansind în noapte** de Leon Marr, **Malandro** al lui Ruy Guerra, **Cactus** de Paul Cox, **Locul crimei** al lui André Techiné, **Declinul imperiului american** de Denys Arcaud, **Sacrificiul** lui Andrei Tarkovski, **Sid şi Nancy** al lui Alex Cox, (fratele lui Paul Cox), **Tereza** al lui Alain Cavalier. Din lista veneţiană comitetul a ales

Somnul ca un vis opera-prima al lui Kaizo Hayashi. Din lista festivalului de la Berlin s-a ales **Orbul** de Alexander Kluge, **Timpul vieții, timpul morții** al lui Hon Hsiaohsin, **Fără sfîrșit** al lui Kielowski și **Marlene** al lui Maximilian Schell.

O regizoare lucidă

În programarea de la „New-York Festival" ați reținut numele unei realizatoare vest germane, Dorris Doerrie, pe care presa și publicul din țara ei o încarcă de laude și onoruri. La recent încheiatul festival de la Hof din R.F.G. ea a primit marele premiu însoțit de aprecierea făcută de directorul acestui festival potrivit căreia „Doris Doerrie este astăzi cel mai mare cineast vest german după Rainer-Werner Fassbinder."

Doerrie are 31 de ani. În America filmul ei este foarte apreciat și încă de pe acum se spune că ar fi un candidat serios la Oscarul pe 1987 destinat filmului străin. Realizatoarea însă — spune Mathes Rehder in „Hamburger Abendblatt" — nu se lasa covirșita de succes. „Cînd viața oamenilor nu e prea frumoasă — afirmă ea — comedia are succes. Iar filmul meu **Bărbați** este de fapt un filmuleț plăcut și nimic mai mult."

Succesul de care se bucură tînăra realizatoare müncheneză are, dincolo de talentul incontestabil al autoarei, și o altă explicație: „Cînd aud pe unii regizori spunînd că ei nu pot să mai iasă din cinema și nu mai pot vedea lumea decît prin prisma lui, încep să mă îngrozesc — spune Doerrie. Mă îngrozește ideea de a nu vedea viața așa cum este ea și de a nu o trăi așa cum este ea. Treaba asta o reproșez și Hollywoodului. Despre cine și despre ce vorbesc filmele lui cînd de fapt nu mai întîlnești în ele oameni normali ci doar niște fanatici ai studiourilor?"

Alcoolul ca „personaj tragic"

A debutat in 1986, în Franța, Regis Wargnier care timp de 12 ani a făcut asistență de regie. „Cînd te-ai hotărît să faci un film n-ai în fața ta decît obstacole — declară el. Așa încît primul film pare un adevărat miracol". „Miracolul" lui Wargnier poartă titlul **Femeia vieții mele** și autorul explică astfel trama povestirii lui: „Alcoolul în acest film este de fapt un personaj funest dar aspectul principal al peliculei mele îl constituie dependența omului de marele sentiment al dragostei. Nu întîmplător, atît de adesea, un om slab, vulnerabil, se află în viață alături de o femeie mai puternică decît el".

Narațiunea lui Wargnier nu aduce, la drept vorbind, nimic inedit în șirul multor povești de dragoste din istoria filmului, povești dominate fie de prezența unui astfel de personaj fatidic cum este alcoolul, fie de boli, vicii, etc.

Tînărul violonist din acest film își vede amenințată întreaga sa carieră și viață de incapacitatea lui de a se extrage de sub influența alcoolului. Lupta femeii și soției lui (Jane Birkin) de a-l apăra de alunecarea spre ratare și autodistrugere este mai prezentă decît sentimentul și afecțiunea. Dramatismul se naște din confruntarea unui sentiment puternic cu un viciu nu mai puțin redutabil care-l stăpînește pe muzician (Christophe Malavoy).

Presa vorbește în legătură cu acest film de o tensiune continuă de care dau dovadă interpreții și de simțul măsurii pe care-l demonstrează debutantul regizor.



O tînără de 18 ani, Helena Bonham-Carter este Lady Jane (regină pentru nouă zile) în serialul englezesc cu același nume (alături de alt tînăr actor Cary Elwes, regia: Trevor Nunn.

Un alt chip de femeie

Filmul **Femeia cea bună**, produs de studiourile din R.P. Chineza se bucură de un imens succes de public și de stimă atît în China cît și în străinătate. În centrul narațiunii se afla destinul unei femei ca și al întregii ei familii. Totul se petrece într-o provincie sud-estică a Chinei, Guizhou. Realizatorul filmului vorbește despre pasiunea lui pentru străvechea cultură și obiceiurile din această provincie. „Un autor — spune regizorul Jianzhong, — trebuie să privească dincolo de suprafața armonioasa spre a descoperi acele aspecte iraționale ale vieții. Cînd tînărul scriitor Kuandung dintr-o regiune muntoasă și înapoiată a țării ia contact cu civilizația modernă și caută să o reflecteze în instituția căsătoriei așa cum era ea pe vremea părinților lui, el descoperă, selectează și analizează structura acesteia în funcție de ideile filozofice ale lumii de astăzi. Aceasta se exprimă mai ales în disecția pe care o face personajelor în funcție de sentimentele pe care acestea le vădesc, ceea ce se materializează nu numai în dramatica contradicție dintre personaje dar

mai ales în contradicția din propriile lor sentimente. Acțiunea filmului se petrece în ajunul eliberării țării, într-o regiune muntoasă și săracă.

Întoarcerea „Incoruptibililor"

Binecunoscutul serial de televiziune de acum mai mulți ani devine film, un film obișnuit de două ore, în care apar fostul James Bond, Sean Connery, alături de Robert De Niro în rolul lui Al Capone, iar personajul Eliott Ness, făcut celebru de Robert Stack, va fi preluat acum de Kevin Costner. Realizatorul acestui original remake este un maestru al suspensului și discipol al lui Hitchcock, Brian De Palma.

Alți bogați, alți săraci

Și pentru că vorbim de lumea serialelor TV să ne oprim și la Nick Nolte care împreună cu Isabella Rossellini formează cuplul noului film **O viață fragilă** despre care se și spune că va fi „un Doctor Jivago al anilor '80". Această poveste de dragoste este semnată de John Briley (scenaristul filmului **Gandhi**) iar regizor va fi John Byrum. Ziarele anunță și apariția în acest film a actriței franceze Isabelle Adjani dar printre celelalte personaje ale filmului.

Un remake temerar

Cine s-ar încumeta să re-povestească cinematografic **Pe aripile vîntului?** Cel mai mare succes de public al cinematografului nu a fost „atacat" pînă astăzi de nimeni căci nici un alt regizor în fața acestei opere care numără aproape 50 de ani nu s-a încumetat să spună și el părerea în imagini. Handicapul îl constituie, desigur, nu povestea în sine cît marea distribuție din ajunul celui de-al doilea război mondial. Mulți dintre vestiții actori de atunci au dispărut iar chipul pe care ei l-au împrumutat personajelor pare să nu suporte o altă „viziune".

Și totuși Sergio Leone a anunțat pentru 1987 că intenționează să realizeze și el o versiune a **Aripilor vîntului.** El este de părere că romanul Margaretei Mitchell poate fi și altfel povestit pe ecran, că tehnica modernă oferă enorme posibilități unui film, și că el, Leone, se consideră capabil nu numai de o nouă versiune cinematografică a romanului dar și să atace succesul filmului din 1938.

După temerități au început, firește, dificultățile. Cine să-i înlocuiască pe Vivian Leigh, pe Clark Gable sau pe Leslie Howard? Deocamdată două nume par să fi fost reținute: Merryl Streep și Jack Nicholson. În rest suspens...

Singurătate

O poveste de dragoste (încă una, pentru că poveștile de dragoste sînt o adevărată mană pentru cinematograf) ai cărei eroi

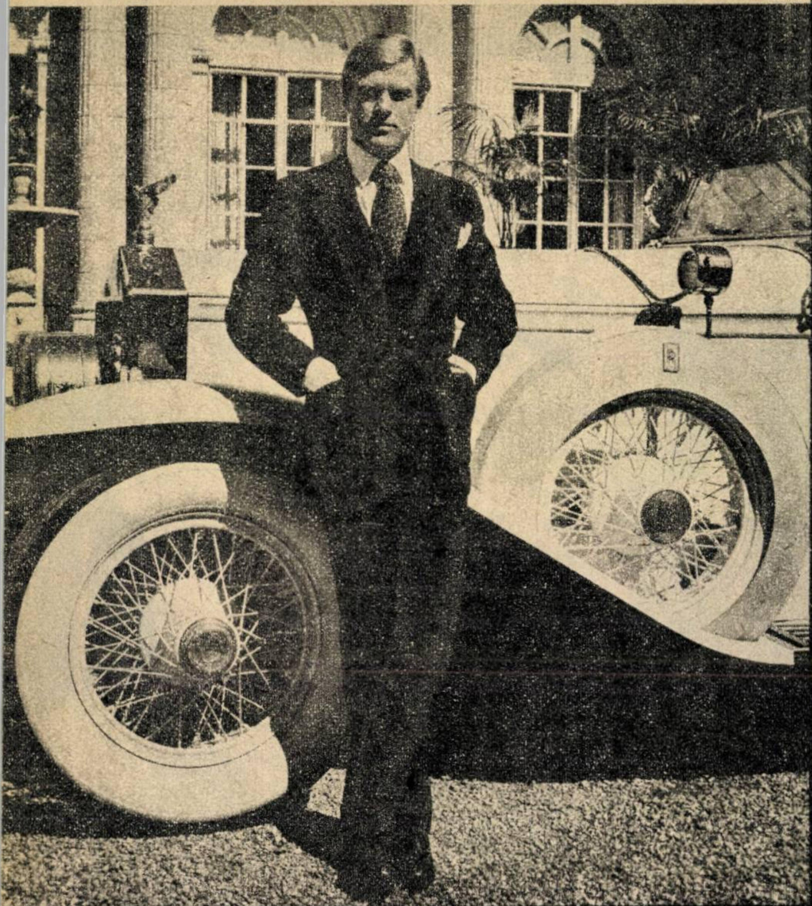
(Continuare în pag. 189)



Larissa Guseeva pe care toată lumea a prețuit-o în *Fata fără zestre*

Nu Puck l-a făcut totuși popular pe Mickey Rooney ci Familia judecătorului Hardy!





Marele Gatsby **cu Marele Redford**

Între trei și patru

„Avea un talent natural ca desenul pudrat pe aripile unui fluture"

La aproape o jumătate de secol de la dispariția lui Francis Scott Fitzgerald, în 1941, un editor a avut inspirația și răbdarea să adune 50 de nuvele și să le încredințeze tiparului în două volume apărute, în 1986, sub titlul **Între trei și patru.** Este vorba de nuvele de nu mai mult de douăzeci de pagini fiecare ceea ce răspundea canoanelor fixate de cele mai importante publicații literare ale epocii (1929—1934). Se cerea ca asemenea povestiri scurte să reflecte obișnuitele concepte morale ale Americii timpului, cu prejudecățile ei, cu barierele ei sociale, cu codul ei într-ale amorului. Lumea de peste ocean se afla în plină prohibiție (care nu avea să fie ridicată decît în 1933) și eroii ei, chiar și cei de prin romane, beau camuflat, își ascundeau sticla sau sticluța prin pungi, cutii sau în buzunarele portierelor de automobil. Era singurul gest de sfidare — singurul gest contestatar i s-ar spune astazi — la adresa unei societăți încorsetate. Dar Fitzgerald, scriitor atît de sensibil la tot ceea ce însemna lumea din jurul său, avea să facă să transpară în proza sa scurtă, trimisă revistelor literare, nu aventura transgresării interdicțiilor antialcoolice și nici pudibonderia ligilor puritane ci toată spaima de crah, toată atmosfera „Marii depresiuni economice" cum a rămas ea înscrisă în istoria interbelică, dar mai ales în conștiința celor ce au cunoscut-o și suportat-o. Și iată că „aerianul" Scott Fitzgerald — despre care amicul său de pe atunci, mai teluricul Hemingway avea să scrie că „are un talent atît de natural precum desenul pudrat de pe aripile unui fluture", dar căruia tot el îi mai strecura și o strîmbă: „la început — spune Hemingway într-un capitol din superba sa carte „Parisul este o sărbătoare", din care ar fi putut să lipsească, dacă prietenia ar fi fost mai profundă, tocmai capitolul Fitzgerald — spunea deci că Fitzgerald „era la fel de inconștient ca un fluture. Abia mai tîrziu și-a dat seama că aripile și desenul lor se sdrențuiseră și atunci a început el să învețe să gîndească. Doar că Scott nu mai putea să zboare pentru că pierduse gustul pentru zbor și tot ce mai putea face era să-și aducă aminte de timpul cînd își lua zborul fără cazna". Iată deci, după această lungă digresiune invocată

Atmosfera retro mai întîi prin moda vremii (Mia Farrow şi Robert Redford în acelaşi Marele Gatsby)

din Hemingway, şi de care am nevoie pentru o replică pe care o dă destinul scriitoricesc — iată că Scott Fitzgerald face să apară într-o lungă succesiune de povestitoare trista lume reală. Gusturile erau zguduite de criza care obliga să fie privită în faţă. Începuse doar să se vorbească de „romancierii democraţi"!

Aceste povestiri scurte — spun comentatorii — aduc în prim plan o lume ce aluneca spre sărăcie. Farmecul lor este farmecul prozei fitzgeraldiene, dar atmosfera este schimbată. Cele mai emoţionante dintre aceste scurte povestiri aduc portrete de şomeri şi descriu drame ale şomajului, debusolarea oamenilor, spectrul ruinei, iluziile care se prăbuşesc, sinuciderile. Strada schimbase carele alegorice cu cazanele supei populare. Cine ar fi crezut că aventurierul „anilor nebuni" şi aerianul-galant al „generaţiei pierdute" se pricepe să citească în sufletul dezmoşteniţilor soartei drama de a aştepta în stradă, o supă căreia i s-a spus populară ca să nu i se spună de pomană! Sigur că n-au dispărut din panoplia lui Fitzgerald nici frumoasele domnişoare din sud, nici court-urile universităţilor şic, nici New York-ul descris ca un vis de lumină şi nici familiile tradiţionaliste şi mîndre, dar îşi fac loc şi tinerii săraci şi ambiţioşi. „Peste tot şi toate pluteşte o altă atmosferă care nu mai are nimic comun nici cu aceea din „Marele Gatsby" şi nici cu aceea din „Ultimul nabab". Muzica ei este acum mai fadă şi nu poate acoperi cu sonorităţile ei scrîşnetul unei societăţi bolnave" — este părerea unui comentator care se arată nu încîntat, ci uluit, de noul Fitzgerald pe care-l dezvăluie proza sa scurtă.

Mă gîndesc că anii lui cei mai grei, care aveau să fie şi cei din urmă, Fitzgerald i-a petrecut la Hollywood în redacţiile de scenarii ale studiourilor, reparînd, ca să nu spun cîrpind, scenariile proaste ale altora, pentru că ale lui nu erau agreate. Şi parcă îmi vine a crede că din „noaptea lui tandră" Francisc Scott Fitzgerald va cunoaşte, în sfîrşit, acel gest reparator şi postum ce-l va face să devină — şi cu cîtă revelaţie şi încîntare — şi marele scenarist care n-a fost recunoscut în timpul vieţii lui.

M. Al.

(Urmare din pag. 187)

sînt, de astă dată, nişte oameni în puterea vîrstei. O poveste de dragoste pentru vîrsta a treia, cum s-ar spune. O semnează realizatorul Wolfgang Panzer. Este pvestea unui vîrstnic (în acest rol apare Don Ameche astăzi în vîrstă de 78 de ani şi în plină forţă a talentului său), care îşi descoperă dragostea vieţii lui într-o casă pentru bătrîni din New-York. Geraldine Page (în vîrstă de 61 de ani) este una din partenerele lui Don Ameche din film ca şi Shelley Winters (în vîrstă de 64 de ani).

Cuplul

Sophia Loren şi Marcelo Mastroianni despre care se face afirmaţia că ar fi „eternul cuplu de cinema italian" — vor apare într-un film realizat de Peter Bogdanovich intitulat — parcă anume ca să sune a replică la filmul lui De Sica, **Ieri, azi, mîine, — Sîmbătă, Duminică, Luni.**

Pagnol, precursor al neorealismului

Evenimentul cinematografic al noii stagiuni franceze este, după cum ne anunţă presa, ecranizarea făcută după **Pagnol, Jean de Florette,** urmată de **Marion des Sources** adică cele două volume ale romanului, ale ultimului roman al dramaturgului care a cunoscut un imens succes de public, mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale. După cel de-al doilea război mondial, Pagnol a început să cunoască şi el răcoarea conului de umbră. Deci: ecranizarea romanului în două părţi care poartă titlul **Les eaux des collines,** după ce ani şi ani de zile teatrul lui Pagnol fusese transpus pe ecran. Şi cîtă vîlvă nu se făcuse în jurul acestui mariaj (piesă-film) al dramaturgului de succes, al autorului acelui „Topaze" (din 1925) piesa preferată a marelui public de teatru şi apoi şi a celui de cinema. Pagnol considera filmul doar ca un vehicul al teatrului, ceea ce, la vremea respectivă, îl făcuse pe unul din teoreticienii de faimă ai filmului să-l caracterizeze fără reticenţe şi ca om de teatru şi ca om de film: „De la filmul de artă de avangardă şi pînă la Pagnol filiaţia este evidentă: Franţa caută pe ecran teatrul şi încă teatrul prost." Dar critica era cu atît mai severă cu cît succesul de public pe care-l cunoştea Pagnol era mai mare. După ani şi ani s-ar părea însă că fusese o critică nedreaptă. Dovada: Pagnol realizator al unui film ca **Nesata brutarului** (după Giono) care pe De Sica şi pe Rossellini îi făcea să-l declare pe Pagnol drept precursor al neorealismului.

Iată-l acum în 1986, pe Pagnol, (romanul său, de fapt, pentru că



Și personajul dur ca și „Dandy Yankee" poartă chipul neuitatului James Cagney

Pagnol nu mai există de vreo 12 ani) inspirator al unei ecranizări de la care se așteaptă enorm („hénorm" cum ar spune cu accentul său apăsat și provensal unul din eroii povestirii). Se așteaptă mult pentru că cinematograful francez e în criză și de subiecte și de succes. Și ce se așteaptă? Să-l ascultăm în această privință pe interpretul de seamă al primei părți a ecranizării, pe Yves Montand care în **Jean de Florette** deține rolul lui Papet. Regia o semnează Claude Berri. Filmările au durat aproape un an, iar cu pregătiri aproape doi. „Berri n-are pretenția să fie nici Godard, nici Bergman sau Resnais, dar cred că a făcut treabă bună, — spune cu toată convingerea Yves Montand. El a situat pe primul plan dialogurile lui Pagnol, pe planul al doilea natura și climatul pagnolesc, în al treilea rînd lumina care joacă un mare rol și aici trebuie salutat directorul de imagine Bruno Nyttens, iar pe sine, Berri s-a situat pe planul al doilea adică regia e situată pe acest plan."

Mai povestește Montand că filmările timp de opt luni de zile n-au fost ușoare și că au existat chiar momente de mare tensiune și îngrijorare. „Îl simțeam atunci pe Berri copleșit și simțeam nevoia să fiu alături de el tot timpul. Regizorii ca și actorii au nevoie să simtă că le este împărtășită neliniștea, că sînt sprijiniți." Și mai departe Yves Montand, care în cariera lui a jucat în regia unor mari realizatori de filme ca Resnais, Gavras, Sautet, Corneau, Rappeneau, și mulți alții face o digresiune nu lipsită de năduf la adresa „unor" realizatori:

„Cu Berri m-am înțeles foarte bine. Sînt de părere că regizorul trebuie sa-l ghideze pe actor. Sîntem, dacă vreți, un fel de obiecte de instrumente. Regizorul trebuie să ne conducă. El e dirijorul. El ne-a ales pentru rolurile pe care le avem de interpretat. Și critica greșește atunci cînd spune: «Cutare actor e bine iar cutare face prea mult în rol». Cînd actorul „face prea mult" el nu face decît ceea ce a dorit regizorul. Iar cînd un actor impune ceva, tot cu acordul lui o face. Actorul îi datorează supunere regizorului. Așa stau lucrurile în film. Altminteri nu faci film. Dacă filmul cunoaște un triumf sau dimpotrivă un eșec, singurul răspunzător este regizorul. Noi n-am făcut altceva decît să executăm. Există însă regizori care folosesc o manieră dură, care-i consideră pe actori niște vite. Alții le arată doar dispreț. Și dacă un regizor e sadic atunci totul devine un adevărat masacru. Nu-ți rămîne decît să te gîndești cum să termini mai repede filmările."

Cît despre **Jean de Florette**, Yves Montand care, așa cum se vede — nu-și asumă decît îndatoriri de actor — se arată destul de rezervat lăsînd publicului și presei cuvîntul hotărîtor. Avansează totuși ideea că „publicul cultivat cum se spune, va asculta un dialog și un text superb. Ca, dealtfe-

Una din „cele cinci" vestite: Sally Field în Romanța lui Murphy (alături de James Garner)



pulicul larg. Un text cum a ascultat la **Copiii paradisului** sau la **Marea iluzie**, sau în **Pierrot Nebunul**, sau în **Casca de aur**".

Filme pentru '87

• Să începem cu Frederico Fellini care își anunță pentru anul viitor un film intitulat **Bloc-notes de regizor sub îngrijirea lui Federico Fellini.** Și pentru că este un „bloc-notes", scenariul îi aparține. Tot ce se poate ști acum, cînd abia face pregătiri în vederea filmărilor, este că nu va fi numai o privire felliniană asupra lumii, ci și asupra lui însuși (în **8 1/2** mai exista o astfel de încercare de a se privi).

Primele comentarii despre această poveste sînt, ca de obicei cînd este vorba de Fellini, simple ipoteze pentru că regizorul refuză să vorbească despre ceea ce lucrează. Efectul surpriză face parte din secretul „maestrului de imagini" cum i-a spus un gazetar american, afirmație care l-a supărat foarte tare pe Fellini. Nici despre distribuție, care așa cum se știe cuprinde de obicei foarte mulți necunoscuți, un nume apare totuși ca ferm: Nastassia Kinski.

• **Căpitanul Ed** se numește filmul de 17 minute pe care l-a realizat Francisco Ford Coppola, fără multe surle și trîmbițe, dar cu o voce foarte celebră și, mai ales, foarte costisitoare: aceea a lui Michael Jackson. **Captain Ed** va fi surpriza sfîrșitului de an și probabil subiectul de comentarii al noului an.

• Ultimul Sylvester Stallone, **Cobra**, care prelungește seria „ramboismelor" cum li se spune acum filmelor din avalanșa Rambo (unu, doi, trei, patru etc.) a fost primit de presa de peste ocean cu atîta ostilitate încît difuzorii din diverse alte țări și chiar din orașele din S.U.A. asupra cărora nu s-a abătut pînă acum **Cobra** au preferat să amîne programarea pînă se va stinge valul de critici. Ca și cînd spectatorii n-ar avea și ei un cuvînt de spus.

• **Ultimul manuscris** se intitulează filmul la care lucrează pentru 1987 regizorul ungur Karoly Makk. În centrul narațiunii lui cinematografice se află un scriitor și un actor, ambii din vechea generație. În distribuție: actorul ceh Josef Kroner și polonezul Aleksander Barbini.

• Regizorul indian Mrinal Sen a terminat la Paris filmările la **Genesis**, un film, spune realizatorul, „despre viață și dragoste" (scurt și vag). Întreaga distribuție a acestei coproducții franco-indiene este indiană.

• Max vom Sydow și Alan Bates sînt parteneri în filmul producție englezească intitulat **Duet... solo.** Bates este aici un compozitor, iar Julie Andrews o violonistă.

• Și acum cîteva cuvinte despre o reluare celebră: **Quai des Orfèvres** al lui Henri-Georges Clouzot. Filmul a fost programat în decembrie la Paris și cunoaște un succes nebănuit. Doi dintre interpreții de neuitat — Louis



Cu orice s-ar împodobi Isabelle Adjani rămîne Isabelle Adjani!

Jouvet și Charles Dullin — nu mai sînt în viață. Suzy Delair, care a fost prezentă în seara reluării, a declarat la ieșirea din sală: „Am revăzut filmul și am avut tot timpul lacrimi în ochi. Bună treabă făcea Clouzot! Cu toate astea personajul meu, Jenny Lamour, m-a șocat și n-am vrut în ruptul capului să cînt faimoasa melodie „tralala" însoțită de toate unduirile alea din șolduri. Dar cu Henri nu era de glumit. Era de o severitate nemaipomenită cu actorul. Dar ce vreți, ca să faci spumă la bere trebuie s-o lași să cadă de sus!"

• Se vorbește mult în ultima vreme peste ocean despre prodigioasa carieră actoricească a lui Bruce Mac Gill. Ultimul lui film cu un titlu foarte poetic, **Cum se sting verile** (în regia lui Jean-Claude Tramont) cunoaște un succes neobișnuit în America. Partenerii lui Mac Gill în acest film sînt Bett Davis și Glenn Scott. Cu acest succes la activ, Mac Gill a traversat Atlanticul spre a se opri cîteva săptămîni în Franța unde filmează în regia unei debutante, nu franțuzoaică, ci newyorkeză, Gill Godmilow. Filmul se intitulează **Pe poteca pinului singuratic** (asemănare foarte

Amanda Lear e sigură că '87 va fi anul ei de debut în film.

frapantă cu titlul altui film de acum o jumătate de secol, dar cu care actualul film, se spune, nu are nici o legătură). În **Pinul singuratic...** de astăzi este vorba despre o poveste cu Hemingway, și anume este vorba despre prietenia lui foarte furtunoasă cu Linda Hunt (interpretată aici de Alice Toklas). Povestea este plasată în 1936, cînd Hemingway tocmai se întorcea din războiul din Spania. Așadar, Hemingway devine personaj de film și este interpretat pentru prima oară pe ecran de Bruce Mac Gill.

• A sosit pe ecrane la sfîrșitul lui 86 și își va continua cu siguranță periplul în '87 (cel puțin așa susțin cei care l-au văzut) filmul coproducție Franco-R.F.G., **Richard și Cosima** în regia lui Peter Patzak. În rolul lui Wagner apare actorul german Otto Sanders (premiul criticii în 1980 premiul de interpretare „Ernst Lubitsch" în 1982, actor al anului în 1983) Sanders a realizat cîteva roluri memorabile în cariera sa în **Toboșarul** lui Volker Schlondorff, în **Viața în submarin** de Wolfgang Petersen și recent, în **Rosa Luxemburg** al Margarethei von Trotta (film care s-a bucurat de multe aprecieri la Cannes, în 1986).

Coperta I

Rodica Mureșan și **Emil Hossu** doi actori iubiți de publicul nostru

Coperta IV

Un cuplu de aur **Robert Redford** și **Debra Winger**

Almanah cinema '87

Redactor șef: **Ecaterina Oproiu**

Prezentarea artistică și grafică **Radu Georgescu**

Tiparul

Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii". București

Exemplarul 25 Lei



Eveniment cinematografic:

Domnişoara Aurica

După nuvela antologică a lui Eugen Barbu, în regia tînărului Şerban Marinescu. Un film de atmosferă, de subtilă investigaţie psihologică, pe fundalul anilor '30. O privire, în acelaşi timp lucidă şi tandră, asupra unei lumi de umiliţi şi obidiţi care visează să sară peste umbra lor. Destinul individului sub curba destinului istoric. Marga Bargu într-o memorabilă creaţie: o domnişoară bătrînă, fără nici o linie caricaturală; candoare şi obstinaţia rigorii, fragilitate şi puterea de a îndura; o patetică icoană a speranţei.



II 6426
50589

Almanah Cinema 1987